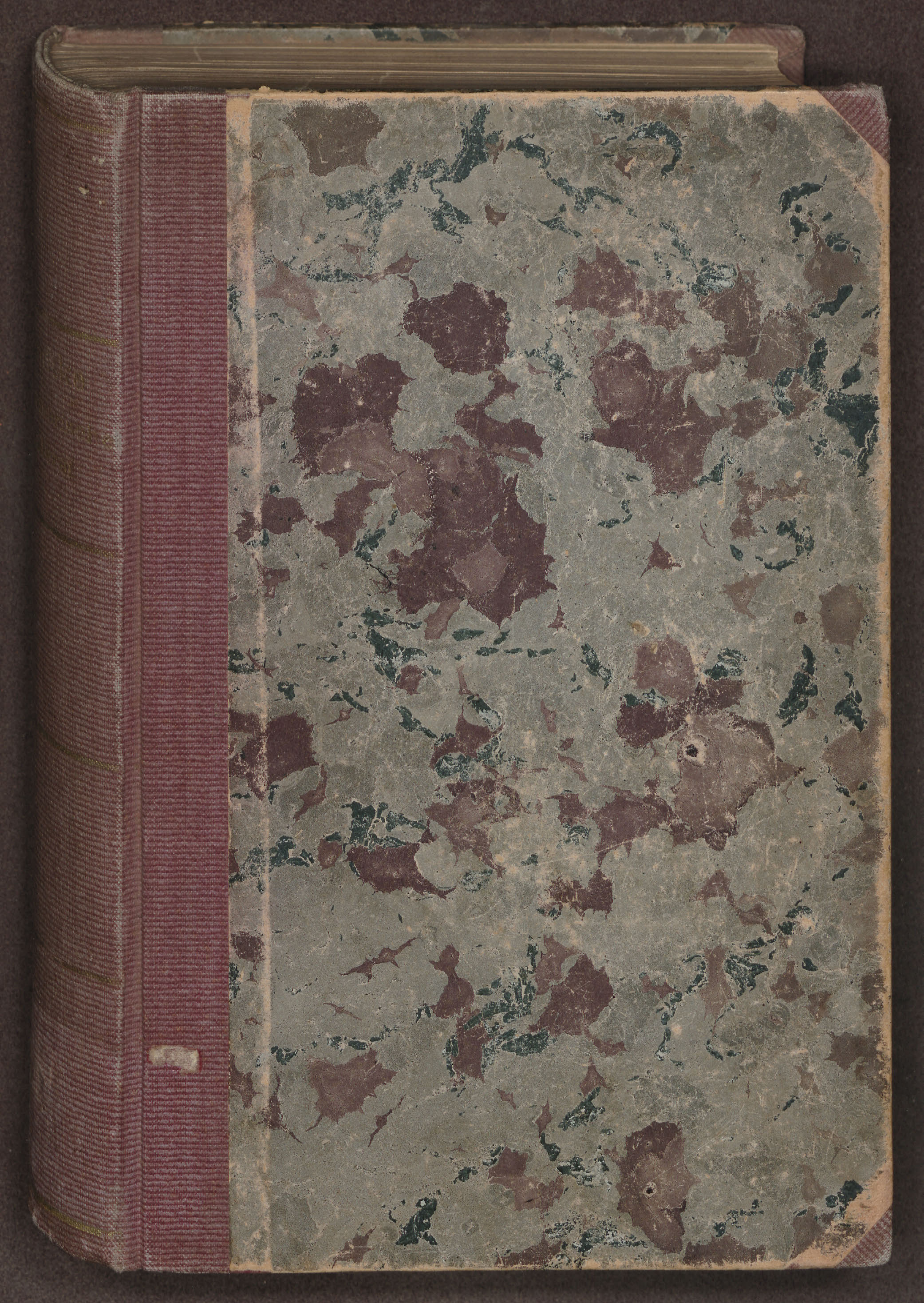
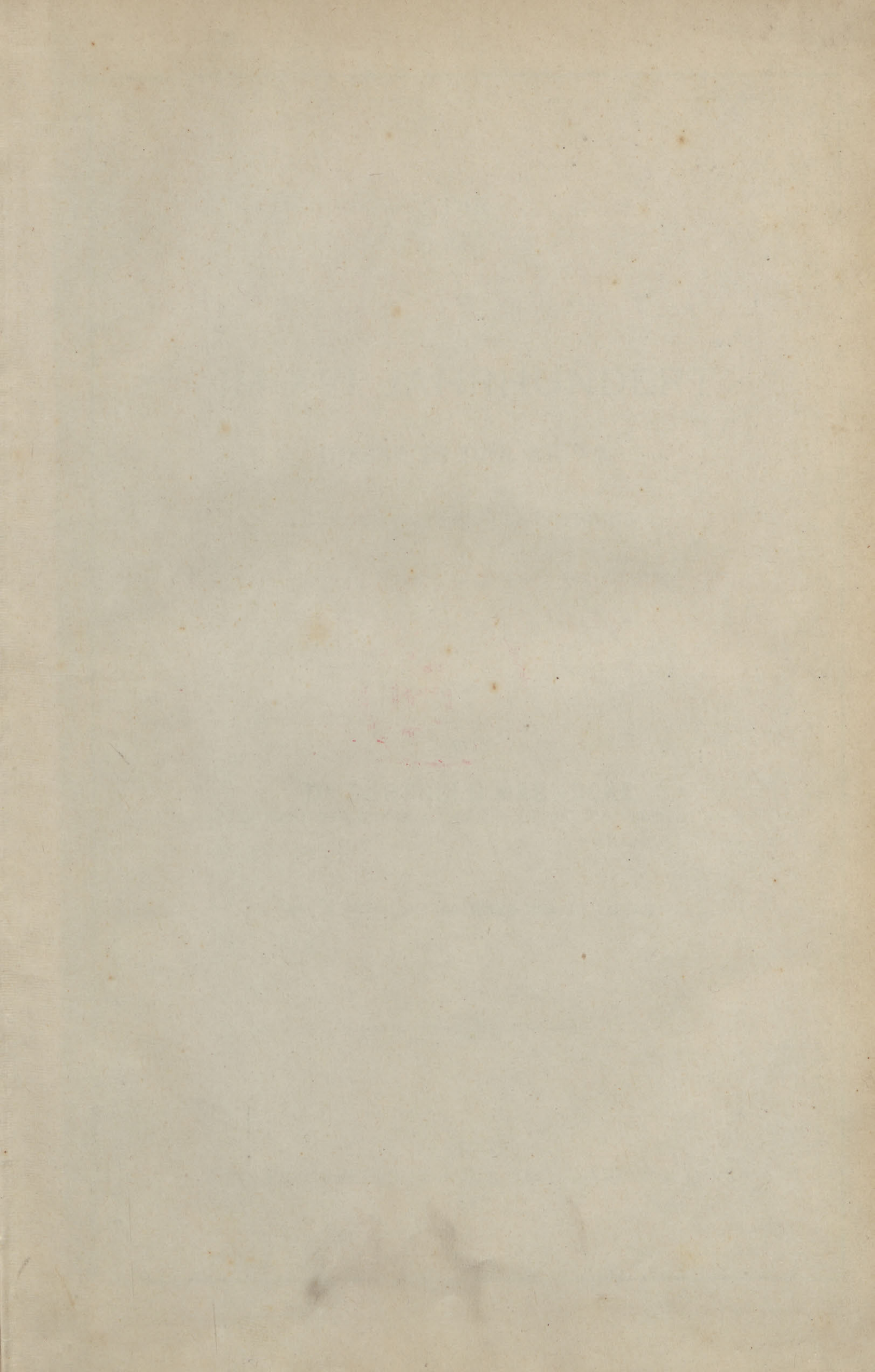
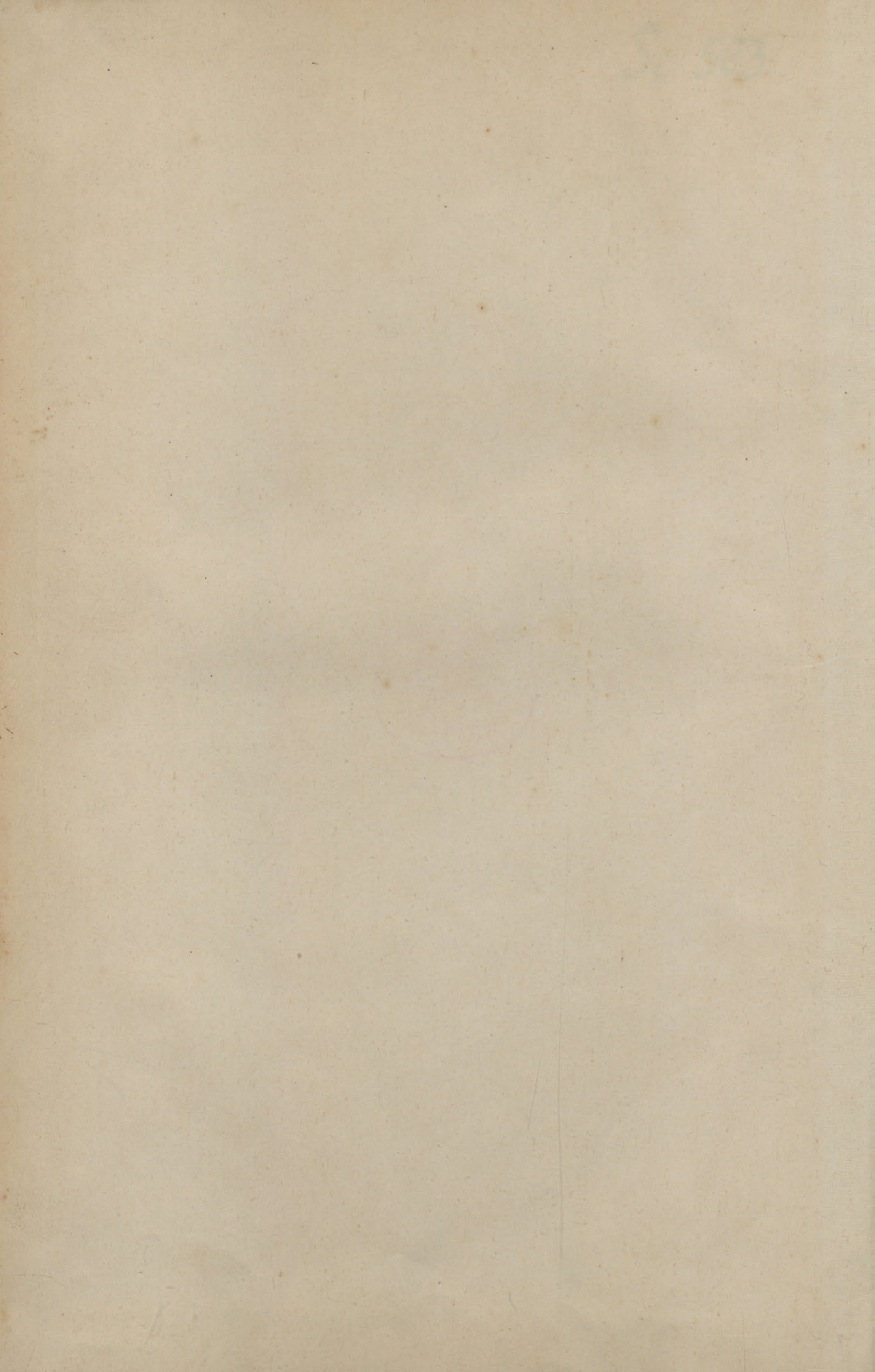






DIE

SCHWEIZERISCHE MALEREI

IM XVI. JAHRHUNDERT

DIESSEITS DER ALPEN

UND UNTER BERÜCKSICHTIGUNG

DER GLASMALEREI, DES FORMSCHNITTES UND DES KUPFERSTICHES



VON

DR. BERTHOLD HAENDCKE

PRIVATDOZENT DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT BERN

MIT 8 TEXTILLUSTRATIONEN UND 30 TAFELN



AARAU

DRUCK & VERLAG VON H. R. SAUERLÄNDER & Co

1893

10.4.16.

DIE

SCHWEIZERISCHE MALEREI

IM XVI. JAHRHUNDERT

DIESSEITS DER ALPEN

UND UNTER BERÜCKSICHTIGUNG

DER GLASMALEREI, DES FORMSCHNITTES UND DES KUPFERSTICHES



VON

DR. BERTHOLD HAENDCKE

PRIVATDOZENT DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT BERN

MIT 8 TEXTILLUSTRATIONEN UND 30 TAFELN



AARAU

DRUCK & VERLAG VON H. R. SAUERLÄNDER & Co

1893

Vorrede.

Meine Geschichte der schweizerischen Malerei des XVI. Jahrhunderts etc. setzt an dem Punkte ein, an dem J. R. Rahns Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters aufhört. Die Malerei im Tessin während dieser Periode habe ich nicht miteingezogen, weil der genannte Forscher diese bereits an wenigen leicht zugänglichen Orten behandelt hat.[1]

Die Einteilung des Stoffes wurde nach Kantonen vorgenommen. Ich bin jedoch von dieser Regel abgewichen, sobald mir der innere Zusammenhang durch die Einhaltung derselben zu leiden schien.

Das Material zu meinem Buche habe ich auf vielfachen Reisen im In- wie Auslande zusammengesucht. Auf den größtenteils zu Fuß in der Schweiz zurückgelegten Touren war mir ein ganz unschätzbarer Wegweiser J. R. Rahns nicht genug zu lobende „Statistik". Jene

---

[1] Vgl. vornehmlich: J. R. Rahn, Kunst und Wanderstudien. II. Aufl. 1888 p. 110—219; Derselbe: Die Malereien aus dem Renaissance-Zeitalter in der italienischen Schweiz. Repert. f. Kunstw. Bd. XII. 1889, p. 1 f. und 115 f.; Derselbe: Neueste Funde von Wandgemälden im Tessin. Anz. f. schw. Altertumsk. 1892, p. 96.

Arbeit, in der ein durch mehr als zwanzigjähriges Durchstreifen des heimatlichen Landes erworbenes Wissen über das Vorhandensein von Kunstwerken mit kurzen Worten niedergelegt ist, d. h. von den Werken der bildenden Kunst, die sich in Kirchen etc. befinden. Diejenigen, die in den Museen aufgespeichert, sind selbstverständlich nicht angeführt. Ich verweise, um den fortwährenden Wiederholungen zu entgehen, hier ein für alle Male auf diese seit 1872 fortgesetzte „Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler". Sie ist im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde publizirt und nach Kantonen resp. alphabetisch angeordnet. Ich fühle mich zu dieser Art der Citation um so mehr veranlaßt, als Rahn fast stets nur kurze Beschreibungen und entweder keine oder sehr knappe Kritiken gibt. Denn es war vor allem seine Absicht, die Existenz der bezüglichen Werke zu konstatiren, mit der stillschweigenden Aufforderung an diejenigen, die ein Interesse an diesen künstlerischen Erzeugnissen hegen, selbst hinzugehen und sich ein eigenes Urteil zu bilden.

Soweit es mir möglich war und nützlich erschien, habe ich die mir bekannt gewordenen Künstlernamen und Malereien etc. erwähnt.[1] Dennoch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass mein Buch kein Katalog ist.

Die Abbildungen sind zum großen Teile neu hergestellt worden, teilweise mußten Negative benützt werden, die ich auf meinen Reisen selbst gemacht hatte. Leider waren diese meine ersten Dilettantenarbeiten.

---

[1] Einige Arbeiten habe ich auch noch entweder der Vollständigkeit halber oder aus andern Gründen in den mit dem Ortsverzeichnisse verbundenen Anmerkungen aufgezählt. Die untergegangen Werke sind nur in seltenen Fällen herangezogen.

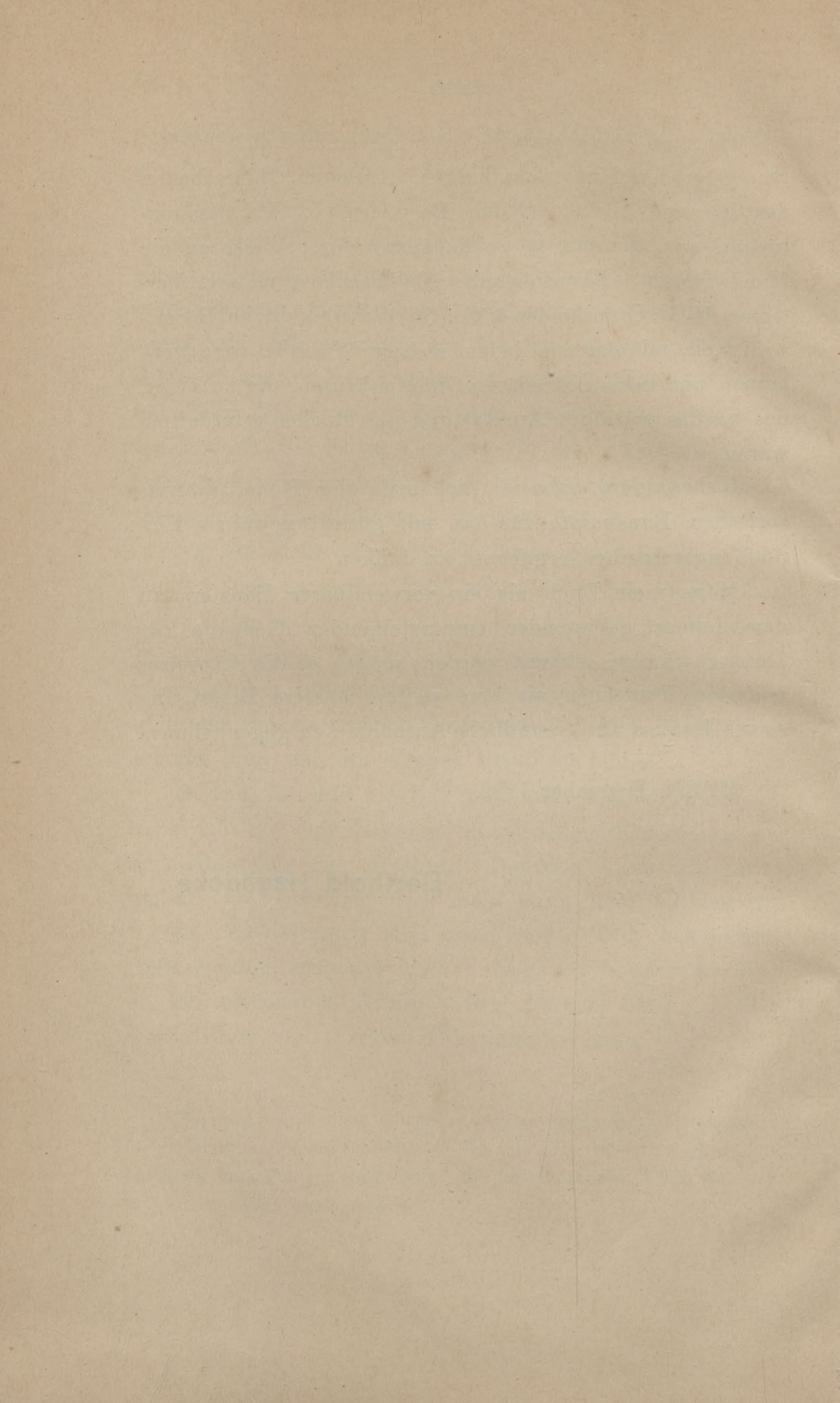
Warmen Dank spreche ich noch einmal all' den Beamten an den Kunstsammlungen, Archiven, Bibliotheken des In- und Auslandes, den Besitzern von Privatsammlungen aus, die mir in so liebenswürdiger Weise an die Hand gingen. Ebenso danke ich herzlichst meinen Verlegern H. R. Sauerländer & Co. für die freundliche Bereitwilligkeit, mit der sie jedem meiner Wünsche entgegenkamen und keine pekuniären Opfer scheuten, die zu einer, des Stoffes würdigen Ausstattung des Buches erforderlich waren.

Insbesondere habe ich nochmals dem Hohen schweizerischen Bundesrate für das mir gütigst gewährte Empfehlungsschreiben ergebenst zu danken.

Möge mein Buch als ein verwendbarer Baustein zu dem immer gebietender emporsteigenden Gebäude der Kunstgeschichte erkannt werden; mögen es die Schweizer von dem Deutschen als eine weitere äussere Betätigung seines Dankes für freundliche Aufnahme entgegennehmen.

BERN, Dezember 1892.

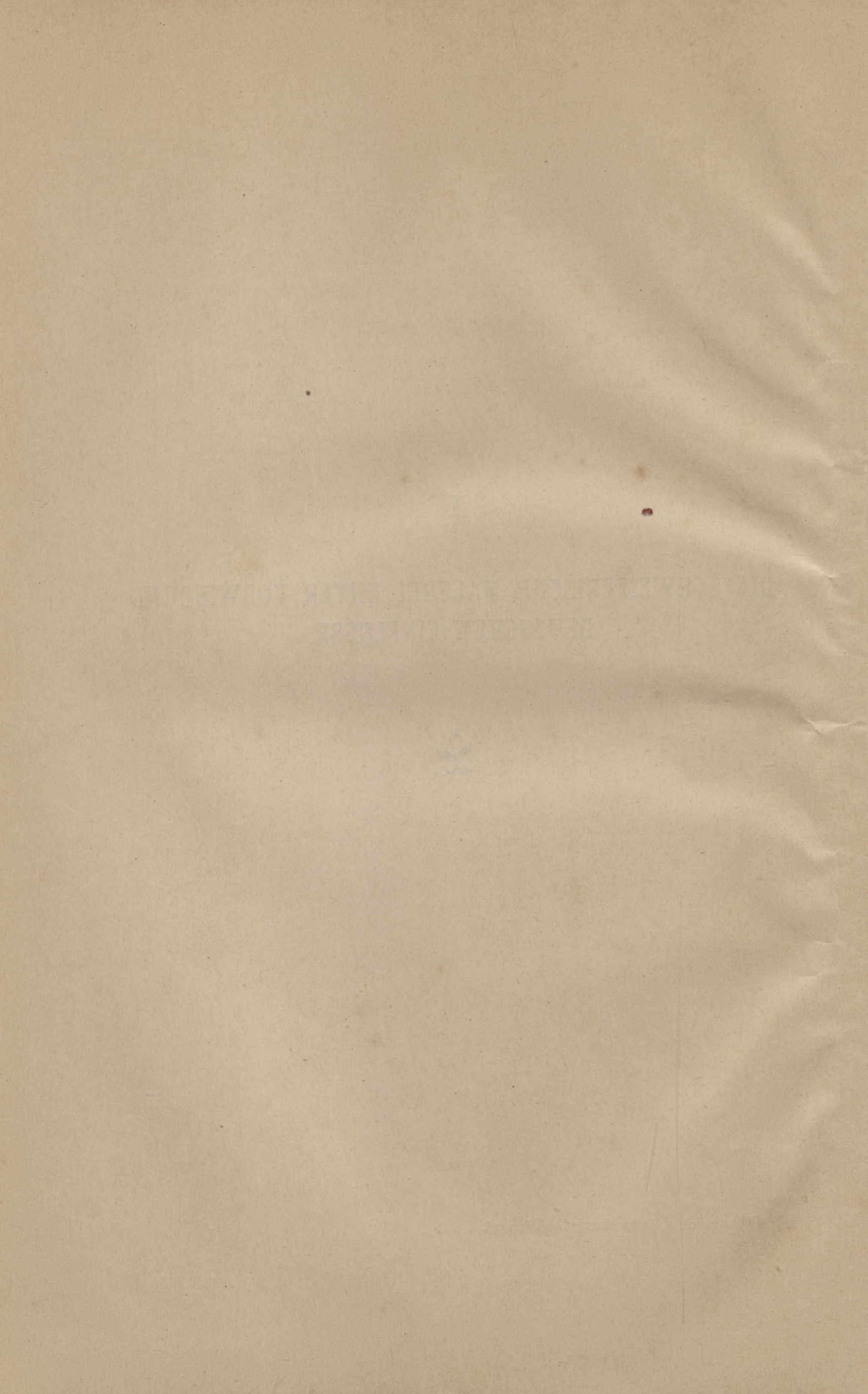
Berthold Haendcke.

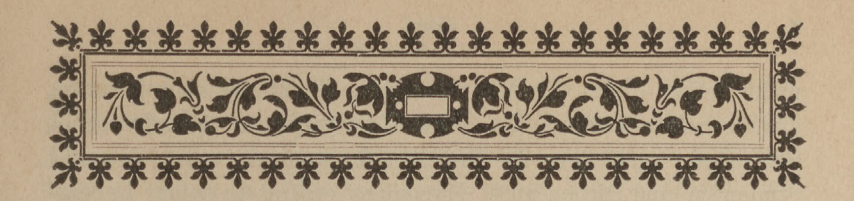


I.

DIE SCHWEIZERISCHE MALEREI UNTER VORWIEGEND DEUTSCHEM EINFLUSSE.







BASEL.

„ — — — und währte solich Ungemach bis in das andere Jahr (1501). Daß weder bei Kayser noch anderswo Hülfe funden, sondern täglich größern Unfug zu erwarten hatten, auch ihre Stadt gleich als in Kriegsgefahren Tag und Nacht bewachen und die Pforten bestellen mußten. Soliche Unsicherheit und Verletzung, welche den Baßlern von der anstoßenden Herrschaft Leuten im währenden Frieden ungestraft begegnet, darneben die Betrachtung der Freundschaft und Liebe, so sie lange bey einem Eydgenossen gespühret — bewegte Groß und Klein Räth bei den selbigen Schutz und Schirm zu suchen.“ So klagt Wurstisen.[1] Bereits im Juli 1501 erschienen denn auch die eidgenössischen Abgesandten in Basel, um den Treueid der Bürgerschaft abzunehmen. Damit war der Beunruhigung von Außen her so ziemlich gesteuert worden. Im Innern aber gährte es in Basel noch immer recht sehr. In jeder Hinsicht. Im Jahre 1509 weiht Murner seine Gäuchmatt den Baslern, „damit ir frummen Baßler gemeyn — diß buch ir Baßler merkt mich eben, das hab ich üch zu letzen geben“. Wie er dies verstanden haben will, bezeichnet am besten seine Geißelung des Venusdienstes, für den er insbesondere zu Basel sehr eifrige Priester gefunden hatte. Im Jahre 1506[2] erschien ferner eine Verordnung, daß die Bürger, wenn sie auf die Zunftstube gingen, Hosen anziehen sollten. Auf gar zu ehrbares Leben läßt dies auch nicht schließen. Dies Treiben der Eingeborenen wurde

nicht besser durch das Auftreten der, der Masse nach fremden, akademischen Bürger. Zu jener Zeit ging das Sprüchwort im Schwange: „geh' über die Rheinbrück, wann du willst, du triffst Studenten und Dirnen an." Myconius [3] erzählt in seiner Lebensbeschreibung, daß die „Gassenbuben" d. h. die Bacchanten eines Tages (1516) in seine Schule eingedrungen seien, die Fenster mit ihren Schwertern zerstört, seine Frau geschmäht und ihn an der Hand verletzt hätten. Wie er über den Adel spricht, läßt auch unter diesem nicht mehr, eher weniger Sitte und Anstand spüren. Er sagt, sie seien eigentlich nur zum Saufen und Prügeln da und erinnert mit Empörung daran, daß er, der angesehene Schulmann und Gelehrte einstmalen, von solchen Junkern zum Trinken gezwungen werden sollte, wie er sie zurecht gewiesen, daß er schon habe kneipen können, als sie noch nicht einmal über ein Spänchen hätten hofiren mögen. Dafür, daß er nicht übertreibt, bürgt Gast, [4] der erzählt, er habe einen Herrn gekannt, der seinen Sohn ins Gesicht geschlagen und mit Enterbung bedroht habe, wenn er nicht besser saufen lernen würde. Dunkler wird noch das Bild, wenn wir daran denken, daß in Basel der Hexenglaube stark grassirte. Neben diesen Schattenseiten finden sich aber auch große Lichtparthieen. Zunächst fand die Dichtkunst hierorts eifrige Pflege. Pamphilus Gengenbach formte das Wesen der Fastnachtspiele derartig um, daß sie unmittelbar zum öffentlichen Leben Beziehung erhielten; insbesondere mit der Tendenz, moralisch zu bilden. Joh. Kolross, Sixtus Birk von Augsburg und der bedeutendste Dichter Basels, der Elsässer Valentin Boltz vertraten das zeitgenössische Drama. Geßler [5] sagt über Boltz, daß er der erste Dichter gewesen sei, der in der Schweiz im XVI. Jahrhundert gelebt und daß er sich in dem Stücke „Oelung Davids" unzweifelhaft größer als N. Manuel in irgend einem erwiesen habe. Diese „Historieen" wurden dann teilweise öffentlich zur großen Freude von Groß und Klein aufgeführt. Thomas Platter [6] verbreitet sich in seinen köstlichen Lebenserinnerungen mit besonderer Liebe z. B. über die Aufführung des Pauli Bekehrung (1546). Er erzählt, daß das Volk auf drei aufgeschlagenen Bretterbuden, die Vornehmen auf dem Platze (jetzt Barfüßer-

platz) gesessen; daß der Bürgermeister von Brun den Saulus, Balthasar Han den Herrgott gespielt; daß eine herabschießende Rakete dem vom Gaul gestürzten Saulus die Hosen verbrannt habe u. dergl. m. Man sieht: das ganze Volk, Vornehm und Gering, nahm an solchen öffentlichen Spielen teil. Es war gewiß eine wohlgetroffene Einrichtung, wenn versucht wurde, durch derartige Schauspiele das öffentliche Leben zu beeinflussen. Unterstützend traten diesen Versuchen die zahlreichen Lieder aller Art zur Seite. Durch den schon im XV. Jahrhundert blühenden Buchdruck war dies ja alles auch ungemein erleichtert worden. Gerade für Basels geistige und materielle Entwicklung wurde derselbe von der eingreifendsten Einwirkung. Die Buchdrucker waren demzufolge hochgeschätzte Leute. Daß ein so eitler Mann, wie Erasmus von Rotterdam, dem aus Franken eingewanderten J. Froben die glänzende Nachrede hielt, daß er gutherzig und hilfreich gewesen sei, von dem Uebel des Neides so wenig eine Vorstellung gehabt habe, wie der Blindgeborene von der Farbe, für die Wissenschaft keine Mühe gescheut habe, der schönste Lohn es für ihn gewesen sei, wenn er einen guten Autor in würdiger Ausſtattung in die Hände der Menschheit habe legen können, ist ein strikter Beweis hiefür. Solche Männer wie Froben boten dem Aufblühen der Wissenschaften in der Stadt einen realen Untergrund, indem sie ihre Aufgabe, durch einen großartigen buchhändlerischen Betrieb den Jüngern der Wissenschaft hilfreich an die Hand zu gehen, treu erfüllten. „Ein kleiner Theil[7] (der Namen) gehört Männern an, welche zwar aus der Fremde stammen, aber hier in Basel zum Teil wenigstens, ihre Studien absolvirt hatten. Die weitaus größte Zahl von Namen ist in den Stammbäumen alter heimischer Geschlechter zu finden, — ein Umstand, der unsere Beachtung verdient. Denn er ist ein deutlicher Beweis dafür, welch' großes geistiges Kapital damals in diesem kleinen Gemeinwesen sich angesammelt hatte — — —". Die Reformation brachte allerdings vorübergehend in dieser Hinsicht eine Schädigung, wie denn die Universität im Anfange entschieden als Gegnerin jener auftrat. Erst 1539 hob sich wieder der Besuch der Hochschule, der von 1528—1532 überhaupt aufgehört hatte.

Es ging in jenen Tagen in Basel auf dem Felde geistigen Streitens gar lebhaft her. Das Domstift, die Hochschule und die patrizischen Mitglieder machten Front gegen die kompakte Bürgermasse, die fast durchgängig der Neuordnung geneigt war. Man schmähte einander mit den Benennungen der religiösen Parteien, so daß der Rat ein Mandat erlassen mußte, „man solle einander nicht papistisch, lutherisch, ketzerisch u. s. f. nennen, sondern bei seinem Glauben ungetrutzt und ungeschmäht frei lassen.“ Derartige Verordnungen waren ganz im Sinne des Erasmus gehalten, der auf Ersuchen der Regierung 1525 ein Gutachten über die Reformation ausgearbeitet hatte, in dem er sagte, man solle die Reformation der Kirche überlassen; unterdessen sollten die Obrigkeiten das Drucken aufrührerischer und schmähender Schriften verhindern. Viele alten Kirchengebräuche, wie Bilder, Tonsur, Messe u. s. w. könne man ohne Schaden gelten lassen, der Papst würde andererseits kaum die Erlaubniß des Kelchgenusses beim Abendmahle und den des Fleisches während der Fasten versagen u. s. w. Das war aber nicht im Sinne der Bürgerschaft von Basel, die auf der Gärtnerzunft am 23. Dezember 1528 eine Bittschrift mit 300 Unterschriften verfaßte, in der für Absetzung der Prediger, „die nicht dem Evangelio gemäß“ lehrten und für die Einstellung der Messe d. h. für die Einführung der Reformation plaidirt wurde. Die Ruhe war ernstlich gestört und der Rat mußte sich ins Mittel legen, um Blutvergießen zu verhindern. Neben solchen Bildern heftiger Unruhen, denen Menschenleben, wie kostbare künstlerische Erzeugnisse zum Opfer fielen, erquickt dann die Betrachtung der für die neue Lehre eintretenden Männer wie z. B. des Oecolampadius, der unermüdlich für das Evangelium auftrat und demselben auf das eifrigste nachlebte, so daß er sich durch die vielen Sorgen, Kümmernisse, Nachtwachen, strengen Arbeiten, Predigten und Lehren ein Leiden zugezogen hatte, das sein Ende stark beschleunigte.

Von diesem gewaltigen Gähren und Arbeiten, das auf allen Gebieten und in allen Volksſchichten lebte, war natürlich auch die Kunst nicht unberührt geblieben. Fast alle Leidenschaften, edle und gemeine, spiegeln sich in ihr wieder. Der alte

Kirchenglaube wie die neuen Ideen finden ihre Vertretung so gut, als der tumultliebende Reisläufer oder der stille Gelehrte.

In Basel hatte bald nach dem Konzile die Anzahl der Maler zugenommen, indem die vornehmen Kirchenfürsten offenbar den Sinn für die Künste mehr geweckt hatten. Auch die Gründung der Universität hat bekanntlich in Folge jener Versammlung stattgefunden. Die Maler, die hier um die Mitte oder gegen Ende des XV. Jahrhunderts zu verfolgen sind, zeigen entweder eine allgemein flandrische oder auch schon eine schongauersche Richtung. Allerdings können wir nur wenige Wandmalereien und eine noch geringere Anzahl Tafelbilder anführen. In den ersten anderthalb Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts beherrschte der Meister von Colmar die baslerische Malschule fast vollkommen. Das umfangreichste Werk dieser Schule sind resp. waren die Wandbilder in der Kirche zu Muttenz. Die Fresken im Seitenschiffe sind heute wieder zugedeckt; auf der Westwand ist dagegen das durch Übermalung vollständig verdorbene jüngste Gericht erhalten geblieben. Begonnen wurde der Cyklus 1507. Das Datum steht auf dem Spruchbande des Jacobus major; doch ist die ganze Folge nach der Annahme D. Burckhards [8] erst etwa zehn Jahre später vollendet worden, weil das Kostüm auf einzelnen Bildern ein entschieden jüngeres ist.

An den Langseiten der Kirche waren zu unterst die zwölf Apostel, über diesen in kleinerem Formate Heiligenlegenden gemalt; dann folgten übereinander das Marienleben und die Passionsgeschichte. Die Behandlung ist im Einzelnen, soweit die Pausen ein Urteil gestatten, nicht übel. Der Meister war offenbar begabt und nicht ohne Eigenart, die sich insbesondere bei den lebhafteren Scenen entwickelt.

Trotzdem steht er vollkommen unter dem Banne Schongauers, von dem er zu den Hauptbildern die Kompositionen entlehnt hat. Auch sonst, wenn eine solche direkte Herübernahme nicht stattgefunden hatte, wiegt die schongauerische Manier entschieden vor, wie z. B. in dem heute noch existirenden, aber ganz ungenießbar gewordenen jüngsten Gerichte. Am besten sind noch die Scenen auf der Erde, denen wenigstens

etwas Leben inne wohnt. „Wir lernen in diesem Künstler einen Meister kennen, der jedenfalls zur Colmarer Schule nahe Beziehungen hatte, die Stiche Schongauers waren ihm bekannt und auch einigen seiner Gemälde hat er Motive entnommen. In der Durchbildung des Einzelnen ist jedoch der Maler von Muttenz durchaus selbständig geblieben, ein ungemein fröhlicher Humor ist ihm eigen — zuweilen gelingt es ihm auch bis zu einer gewissen Großartigkeit sich aufzuschwingen.“ [9]

Von verwandter Art sind die Passionsbilder in der St. Ulrichskapelle [10] gewesen, die gemäß den Trachten sicher erst im zweiten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts gemalt sind. Auch diesmal haben die Kupferstiche Schongauers wenigstens zu einem Teile die Vorlagen geliefert.

Von Tafelbildern hat sich, wie schon bemerkt, in Basel aus dieser Periode so gut wie nichts erhalten. Einzig eine Predella vom Ratsaltärchen [11] mit dem Schmerzensmanne zwischen der Maria und Johannes scheint dem Feuer entronnen zu sein, das die Bilderstürmer im Februar 1529 auf den Plätzen der Stadt mit den Tafelgemälden unterhielten, weil die Armen, denen das Holz geschenkt werden sollte, sich um dasſelbe stritten.

Vielleicht aber ist Meister Hans Herbster ebenfalls ein Nachahmer Schongauers gewesen, wofür seine Herkunft aus dem Elsaß sprechen könnte. Bezeichnete Werke seiner Hand existiren nicht mehr; jedoch findet sich in dem Familienbuche der Zwinger-Stückelbergischen Familie ein Aquarell mit dem Bildnisse des Malers Hans Herbster, das unverkennbare Ähnlichkeiten mit dem Abbilde dieses Künstlers von der Hand Hans Holbeins d. j. in der Sammlung des Lord Northbrook aufweist. Dieses Gemälde hat aber wiederum seinerseits Bezüge zu einem Portrait, das sich im Besitze des Malers Dr. h. c. Ernst Stückelberg in Basel befindet. Die Ähnlichkeit der beiden Köpfe springt trotz des verschiedenen Alters in die Augen. Die Annahme des Besitzers, der ich vollkommen beitrete, geht dahin, daß wir in dem bei Stückelberg befindlichen Bildnisse eines jungen Mannes ein Selbstportrait des jungen Herbsters haben. Hans Herbster ist nach Zwingers [12] Notiz 1550 im Alter von 82 Jahren ver-

storben. Demzufolge wurde er 1468 geboren. Der Künstler entstammte dem Elsaß, ist jedoch seit 1492 in Basel nachweisbar.[13] Er machte 1512 als Hauptmann im Kontingente der Baseler den Zug nach Pavia mit, war ein eifriger Anhänger der Refor-



Sogenanntes Selbstbildnis Hans Herbster's.

mation, mit deren Eindringen er das Malen aufgab, um dem „babylonischen Götzendienst“ keinen Vorschub zu leisten. 1530 mußte er öffentlich unter Bedrohung der Strafe mit dem Schwerte

einige die Religion schmähende Ausrüfe widerrufen. Er und seine Familie waren trotzdem in der Stadt sehr angesehen. Seine Tochter Christina heiratete den berühmten Arzt Zwinger und sein Sohn war der bekannte Buchdrucker und Professor Oporinus. Wie geschätzt Herbster als Maler war, beweist bis zu einem gewissen Grade, daß die beiden Holbein [14] oder doch wohl jedenfalls Ambrosius bei ihm eine mehr oder weniger lange Zeit gelernt resp. gearbeitet haben.

Wollen wir uns den Kunstcharakter Herbsters vergegenwärtigen, so haben wir ihn wohl zunächst als den Anschauungen Schongauers sich anpassend aufzufassen; ob er später eine Schwenkung zur neueren Kunstweise gemacht hat, scheint bezweifelt werden zu dürfen. Hinsichtlich der Färbung des (angeblichen) Selbstbildnisses wäre auch nichts als der Schongauer'schen Schulweise widersprechendes zu erinnern;[15] wenngleich ich nicht leugnen kann, daß mir für ca. 1493 die Malerei sehr weich und flüssig vorkommt. Denn etwa in diesem Jahre müßte das Portrait entstanden sein. Der Dargestellte ist etwa 25 Jahre alt und Herbster wurde, wie bemerkt, 1468 geboren. Der im Dreiviertel-Profil nach links gewandte Kopf mit dem roten Barette, dem tiefausgeschnittenen braunen Gewande hebt sich votrefflich von dem dunkelgrünen Hintergrunde ab. Der Ausdruck des Gesichtes hat etwas Träumerisches, was durch den leicht verschleierten Blick noch erhöht wird. Andere Bilder Herbsters können wir nicht sicher nachweisen. Ist aber auch nur das soeben beschriebene von ihm, so ist der hohe Ruf des Malers erklärbar. Das Portrait ist keine Dutzendarbeit, sondern die Leistung eines selbständigen Künstlers. Mit diesem Meister dürfte wohl die schongauer'sche Periode in der basierischen Malerei abgeschlossen haben. Wir stoßen nun bald auf Dürerische Elemente, bis Hans Holbein d. j. Alleinherrscher in der Malerschule Basels wurde.

Es ist auffallend, daß Dürers Jugendwerke, die Holzschnitte zu Seb. Brants Narrenschiff[16] so gut wie gar keine, d. h. für uns sichtbare Einwirkung hinterlassen haben, obwohl Dürer doch längere Zeit in Basel gelebt hat und seine Werke schon frühe hochangesehen und wohl bekannt waren. In dem Psalter von

1502 kommen in den Initialen zwar oberdeutsche, aber keine direkt Dürerische Motive zur Geltung. In anderer Hinsicht interessant sind die, wie es scheint, technisch von der Straßburger Holzschneideschule abhängigen Illustrationen zu der Etterlynschen Chronik; insofern als wir in diesem 1507 erschienenen Werke schon mit offenbarem Vergnügen und ziemlichem Geschicke das Treiben der „Reisläufer" geschildert sehen, das bestimmt war, gerade in der Schweiz die Genremalerei früher, als in den großen Centren der Kunst zu einer gewissen Blüte gelangen zu lassen. Einer der ältesten Schilderer dieser lustigen und tapferen Gesellen war Hans Franck,[17] der im Jahre 1505 zu Basel Bürger wurde. „Item do hot Burckrecht kouft Hans Franck, der moller von Bubenberg". 1508 ist er Stubenmeister in der Himmelszunft und 1515 war er „go navēre vnd meilland" ausgezogen; 1517 wird ihm auf Befehl des Bürgermeisters ein Wechsel gegeben und 1522 ist „Ursula Wylend Hanns Francken des mollers seligen wittwe vervogtet worden." Außer diesen Notizen haben wir keinerlei Nachrichten über den Lebenslauf des Künstlers, auch besitzen wir kein sicher beglaubigtes Werk von ihm. Wohl aber werden in verschiedenen Sammlungen Holzschnitte und Handzeichnungen aufbewahrt — die Hauptmasse in Basel — die das Monogramm HF tragen und einerlei leicht zu erkennenden Stiles sind. Da unter den Baseler Künstlern, soweit wir wissen, sich kein zweiter findet, auf den diese Signatur gedeutet werden könnte; ferner, da bis zur Stunde keine Arbeiten mit diesem Zeichen, als nach 1522 entstanden nachgewiesen werden konnten, so scheint es mir vollkommen gerechtfertigt, dies Monogramm mit dem Namen Hans Franck zu verbinden. Es stünde dem auch selbst dann gar nichts im Wege, wenn es bewiesen würde, daß Franck tatsächlich identisch mit dem Formschneider ist, der das bei Petri in Basel 1514 erschienene und von Schäuffelin illustrirte Plenarium geschnitten hat. Weshalb soll Franck nicht auch einmal als Holzschneider gearbeitet haben? Vielleicht war er gerade ohne Arbeit — wer kann das heute noch alles aufdecken und scharf beleuchten wollen? Ist, haben wir ferner zu fragen, dieser Monogrammist (= Hans Franck) identisch mit dem Monogrammisten

HF, der 1502 die Blätter für den Vergilius zeichnete? Sollte dies der Fall sein, und es ist an sich gar nicht unmöglich, so zählte Franck in seiner Jugend zu den Anhängern der in Straßburg recipirten Manier. Es spricht hiefür auch noch, daß der Künstler in den ersten Werken, in denen wir ihn deutlicher erkennen können, in einer an Anklängen an Dürer's Formensprache nicht freien Zeichnungsart in der gerade in Straßburg bevorzugten Stichmanier für den Holzschnitt zeichnet. Diese Arbeiten zieren die 1517 in Straßburg herausgegebene „brösamlein von Doct. Keiserspergs vffgelesen vō frater Johann Pauli barfuser". Franck illustrirte übrigens nicht allein dies Werk, denn es finden sich noch ältere Schnitte in demselben. Die Einfassung des Titelbildes wird durch Rankenwerk gebildet; an den Seiten stehen sich je ein Knabe in kampfbereiter Weise gegenüber; in der untern Leiste wachsen aus Knospen Männer empor, die sich mit stumpfen Kielfedern bekämpfen. Es folgen dann vier Illustrationen zu den Titeln vom „Leuengeschrei". Ein Engel läßt beim ersten „Geschrei" einen Löwen hinter sich dreinlaufen; beim zweiten ein Landmann einen Löwen an einer Kette; rechts sitzt Johannes, dem die Vision wird. Ein junger bewaffneter Mann zieht im nächsten Bilde ebenfalls an einer Kette das Untier hinter sich drein und im letzten Bilde will der Teufel den Löwen, der sich losgerissen hat, packen. Von den andern Holzschnitten sei nur noch auf die Titel „von den Wannenkrämern und der koufleut", auf dem wir zwei Frauen und einen Junker um einen Kram, den ein Handelsmann feil hält, herumstehen sehen, aufmerksam gemacht, ferner auf den zu der Ueberschrift „von der pfrunden tuschern". Rechts sitzt an einem Tische ein Mann, der viele Rollen vor sich liegen hat und einem Priester eine Urkunde reicht, während im Hintergrunde ein Bürgersmann, etwas nach links, sich verstört in den Haaren kratzt, ohne auf den Zuspruch seines Nachbarn zu achten. Der übrigen Holzschnitte, von denen einzelne noch das Monogramm und 1516 aufweisen, zu gedenken, würde zu weit führen; sie haben auch alle denselben Charakter. Franck liebte kurze, gedrungene Gestalten mit großem tête carrée, läßt seine Figuren fast immer einen Fuß, wie vorgeschleudert, weit vorsetzen;

zeichnet langfliessende, schmalgelegte, manchmal, wenn sie bewegt sind, zu sehr gekräuselte Falten mit scharf gekennzeichneten „Augen“. Die Linienführung, die Licht- und Schattenverteilung lehnt sich, wie schon bemerkt, mehr an den Kupferstich, als an den Holzschnitt an.

Von der nämlichen Art, wie diese Schnitte, sind des Künstlers Handzeichnungen aus den Jahren 1517 und 1518. Auch sie weisen in den Einzelheiten die weiche, flüssige, aber nicht genügend charakterisirende Faltengebung mit den kleinen „Augen“, den Mangel an feinerem Schönheitssinne, aber in den kräftigen Figuren auch einen gewissen Wurf auf. Franck ähnelt in etwas einem wilden Schößlinge aus gutem Stamme. Seine Handzeichnungen sind nicht gar zu selten. Eine seiner wenigst gelungenen ist ein kleines Rundbildchen (1518), auf dem er in Stichmanier das Paris-Urteil [18] ziemlich ungeschickt gezeichnet hat. Vorzüglich ist dagegen ein Bauernkopf, [19] der energisch und ziemlich gewandt mit schwarzer Kreide in Untenansicht entworfen ist. Aehnlich vollendet ist die Halbfigur eines betenden Weibes in Karlsruhe. [20] Diesen Werken könnte sich ein nicht monogrammirtes 1519 (?) datirtes Bildniß eines bärtigen Mannes, [21] en profil nach links, mit einer Mütze auf dem Kopfe, ebenfalls in Kreide ausgeführt, an die Seite stellen.

Unter den späteren Holzschnitten sind das Titelblatt und Signet zu dem bei Cratander in Basel herausgegebenen Werke Joh. Oecolampadii „Quod non sit Oneroza christianis confessio paradoxon“ (1521) erwähnenswert. Auf dem Signete ist eine nach links gewandte Frau gezeichnet und in der üblichen Weise durch den kahlen Hinterkopf und durch das Scheermesser als die „Zeit“ charakterisirt. Sie steht unter einem mit Renaissance-Motiven gezierten Rundbogen, unter den hinweg man auf eine bergige Landschaft blickt. Auf dem Sockel steht Andr. Crat. 1519 HF. Die letzten Arbeiten des Künstlers scheinen die Holzschnitte für des Pomponii Melae de orbis situ librii tres — 1522 gewesen zu sein. Auf dem Titelblatte des Hauptteiles bauen sich im oberen Streifen Bogenhallen im Renaissancegeschmacke auf. Unter diesen schwebt links die Allegorie der Zeit empor, die mit der Linken auf die in der Mitte stehende

Madonna hinweist, während rechts von ihr ein junger Mann steht, der seinerseits auf die Jungfrau deutet. In den schmalen Seitenstreifen sind als Nischenfiguren die Zeit und die Gerechtigkeit angebracht. In dem unteren Streifen ist eine durch Säulen abgestützte Halle errichtet, in der wir links Hercules Gallicus sehen. Er hält in der Linken einen Bogen, von dem er einen Pfeil abschnellt; die Rechte ist mit einer Keule bewehrt. Aus seinem Munde laufen Ketten, die eine Menge Völker gefangen halten. Auf einer Tafel stehen die Worte „typus Eloquentiae" rechts HF 5519 (offenbar schlecht anstatt 1519 geschnitten). Für das Buch selbst sind fernerhin von Frank noch eine Anzahl Buchstaben mit menschlichen Figuren, weiß auf schwarz, kunstvoll gezeichnet worden. Endlich ist das Schlußzeichen von seiner Hand. Eine nach links sich kehrende Frau steht unter einem Rundbogen, durch den man eine Aussicht auf eine gut komponirte Schweizerlandschaft hat. Diese beiden letzten Holzschnittfolgen sprechen bereits deutlich von einer Anlehnung an die Manier des jungen Holbein. So sehr, daß Butsch[22] in seiner Buchillustration den Hercules Gallicus sogar dem Ambrosius Holbein zuwies.

Bevor aber die Holbein'sche Richtung in Basel zum Durchbruche gelangte, kam Dürer's Weise in diesem zweiten Jahrzehnte noch ein paar Male zur Herrschaft.

Im alten Klingenthalkloster zu Klein-Basel war, wie es scheint, von verschiedenen Künstlern — von denen einer der niederländischen Tradition noch ziemlich nahe stand — eine erhebliche Anzahl von Gemälden gemalt worden. Einzelne sind 1517 datirt. Von einem Maler, der Dürer's Formensprache kannte, scheinen, soweit die 1763 von dem Bäckermeister Büchel gefertigten Kopien ein Urteil zulassen, herzurühren: ein St. Michael, ein St. Christophorus, ein Begräbniß der hl. Clara, ein St. Anton, ein St. Sebastian, eine St. Kunigunde, die über glühende Pflugschaaren dahinschreitet, ein Heiliger, der Gefangene erlöst, ein Jüngling, der ein Mädchen küßt und von einem Bären überfallen wird.

Das andere Werk, das oberdeutsche Schulelemente ersehen

läßt, ist heute nur noch sehr ruinirt erhalten. Es ist der Ueberrest einer Façadenmalerei von St. Peter, bestehend aus dem Oberkörper des Heilandes und dem Kopfe der Madonna. Beide heben sich von einem mit Renaissancefestons eingefaßten Teppiche ab. Der betreffende Künstler, der uns schon in die Anfänge der zwanziger Jahre hineinführt, war nicht besonders begabt.

Zwischen Dürer und Holbein schiebt sich gewissermaßen ein dritter Künstler in die Geschichte der Baseler Malerei hinein, der zuerst Schongauer und Dürer folgt, sich einen eigenen Stil schafft, durch diesen Einfluß erlangt, aber dann selbst wieder Hans Holbein d. j. zu Zeiten Zugeständnisse macht: Urs Graf.[23] Er wurde, wie das Protokoll über seine Aufnahme in das Baseler Bürgerrecht besagt, zu Solothurn geboren und zwar, wie es sicher scheint, als der Sohn des 1496 aus Aettingen eingewanderten Karl Graf.[24] Wann Urs geboren wurde, ist uns unbekannt. Da wir jedoch eine umfangreiche, in künstlerischer Hinsicht noch recht mangelhafte Holzschnittfolge vom Jahre 1503 besitzen, so werden wir zweifelsohne bis ca. 1485 zurückgehen müssen. Daß Graf auf seinen Wanderjahren, die er als Goldschmiedgeselle unternahm, die Grenzen der Eidgenossenschaft überschritten hat, ist meines Erachtens nicht zu bestreiten. Denn wie sollte Knoblauch, bei dem 1506 die erwähnten Holzschnitte erschienen, dazu kommen, sich die geringen Produkte eines Anfängers von Solothurn nach Straßburg senden zu lassen? Die in Frage stehenden fünfundzwanzig Blatt aus dem „Text des passions oder lydens Christi auss den vier evangelisten etc." geschöpft, lassen uns in Graf einen noch recht ungeschickten Schüler Martin Schongauers erblicken. Nur darf man nicht leugnen, daß sich schon eine ganz bestimmte Eigenart in diesen derben Schnitten ausſpricht. Graf steht nur im Allgemeinen unter dem Einflusse der Schongauer'schen Manier. Selten kopirt er geradezu wie z. B. in der Händewaschung des Pilatus. Das Naturell, das sich in den Werken Grafs bemerkbar macht, ist ein viel gewalttätigeres, überhaupt derberes, als das Schongauer's. Von dem sanften, innigen Wesen

seines Meisters ist auf Graf nichts übergegangen. Die Formen sind ebenfalls voller und kürzer geworden. In Uebereinstimmung hiemit steht die ganze Auffassung der Scenen. Die Art, wie der Knecht den Petrus bei der Verleugnungsſcene zurückhalten will; das starke Hineinziehen von Volkstypen; das Einfügen von komischen Situationen und dergleichen: das alles ist völlig im Sinne Urs Grafs gedacht. Noch klarer, als in diesen Schnitten haben wir die Nachahmung des berühmten Meisters von Colmar in einer Anzahl von direkten Kopieen nach Schongauer'schen Stichen. Diese Blätter sind, wie die fünfundzwanzig Holzschnitte übrigens auch, mit den getrennten Initialen V. G. signirt. Eine der frühesten dieser Kopieen wird wohl das Brustbild einer törichten Jungfrau nach Schongauer (B. 87) sein. Es ist im Gegensinne gehalten. Die Kopie ist bis auf kleine Veränderungen in den Augen exakt und doch ist der Charakter ein ziemlich anderer geworden. Der Ausdruck ist düsterer und finsterer, die leise lyrische Färbung, die die Schongauer'sche Arbeit auszeichnet, ist vollkommen verloren gegangen. Die Handzeichnung zu diesem Stiche, die das Münchener Kupferstichkabinet besitzt, ist um einen Grad freier und unmittelbarer. Ist dieser Kupferstich unseres Meisters nicht so selten, so ist dagegen eine Geburt Christi[25] linksſeitig nach Schongauer (B. 5) im Museum zu Köln, das zwei Exemplare besitzt, mir anderweitig nicht bekannt geworden. Zu meinem Bedauern konnte ich die Photographie dieses Blattes nicht mit dem Originale Schongauers vergleichen, aber ich glaube fast, daß sowohl aus dem Antlitze der Madonna, wie aus der Weise die Falten der Gewänder zu ordnen, das Wesen Grafs trotz seiner Kopistentätigkeit klar ersehen werden kann. Es ist zudem das erste Mal, daß das Monogramm verschlungen auftritt. Daß Urs Graf in der Tat nicht davor zurückschreckte, seine Vorlagen, wenn es ihn gut dünkte zu verändern, legt deutlich seine Taufe Christi dar. Er hat die Schongauer'sche Komposition offenbar zu gedrängt gefunden und in Folge dessen überhöht. Den Zwischenraum, der dadurch zwischen Gott Vater oben und dem Heilande unten entstand, füllte er mit herabschießenden Strahlen aus.



URS GRAF: Törichte Jungfrau.

München. Kgl. Kupferstichkabinet.



Selbst erfunden hat er dagegen einen stark bewegten Christophorus, der mit großen Schritten durch das von zwei Fischen, einem Meerweibchen und einem Schwane belebte Wasser schreitet.

Meines Erachtens müssen wir auch die Handzeichnung in Basel (Bd. X [100]) der Schongauer'schen Epoche zuweisen. Ein St. Antonius ist dargestellt, der ziemlich gut gezeichnet, wenig geschickt mit Blau getuscht und weiß gehöht ist. Die Ungelenkigkeit, die überall sichtbar wird, wie auch das Monogramm mit der Boraxbüchse weisen wohl bestimmt auf die in Rede stehende Zeit hin.

Urs Graf mußte jedoch bald fühlen, daß ein Lehrmeister, wie sein bisheriger ihm vom Grunde aus fern bleiben würde. Er machte sich denn auch, sobald er die Technik des Zeichnens etwas mehr beherrschte, von dem Zwange los und ging zu dem damals bereits allmächtigen Herrscher im Reiche der deutschen Kunst über: zu Albrecht Dürer. Um ihm thunlichst nahe kommen zu können, schlägt der junge Künstler auch diesmal den bewährten Weg des Kopirens ein. Wir besitzen aus dem Jahre 1506 eine im Gegensinne gestochene Kopie von Dürers Stich der Maria, die auf einer Rasenbank sitzt und ihr Kind nährt (B. 34). Graf hat nur noch am Himmel einige Wölkchen hineingezeichnet, ein paar leichte Veränderungen in der Vegetation, die Jahreszahl 1506 für 1503 und sein verschlungenes Monogramm nebst der Boraxbüchse angebracht. Was sich sonst an Verschiedenheiten vorfindet, beruht auf der ungleichen Veranlagung beider Künstler, sowie auf der geringeren technischen Ausbildung Grafs. Von direkten Kopieen im strengsten Wortsinne ist dies die einzige uns erhaltene Probe; dennoch können wir in einzelnen Arbeiten noch eine kopierende Anlehnung an Dürer feststellen. Zuvörderst wäre eines großen in sicheren Linien gezeichneten Holzschnittes [26] Erwähnung zu tun, der in geradezu komisch wirkender Weise eine Zusammenstellung Dürerischer Charakterköpfe gibt. Auf einem Marktplatze stehen in eifrigem Gespräche sieben Bürger und ein Soldat. Dieser hat z. B. das mit einem kecken Schnurrbarte aufgeputzte

Antlitz des „verlorenen Sohnes“, dessen Stellung sogar nicht ganz aufgegeben ist, erhalten. Eine burleske Idee, die auch nur Urs Graf fassen konnte. Nicht minder Dürerisch ist der Schnitt „Christus von seinen Jüngern umgeben“.[27] Der Heiland hat sich nach rechts gewandt und hebt die knieende Frau auf, die mit den drei anderen zu ihm gekommen war; im Hintergrunde zwängt sich ein Fluß durch Felsen, um sich zu einem See zu verbreitern und in der Ferne zu verlieren; rechts lehnt sich eine Burg an einen Hügel an. Die Ausführung ist dem vorhergehenden Schnitte verwandt, aber doch, wie mir scheinen will, etwas vorgeschrittener. In die Nähe dieses Blattes ist noch ein anderes[28] zu setzen „Pyramus und Thisbe“. Im Vordergrunde liegt Pyramus, aus dessen Brust das Schwert hervorragt. Thisbe kommt laut wehklagend und händeringend von links herzu; hinter der Gruppe, ein wenig nach rechts steht ein reichgestalteter Brunnen, auf dem als Brunnenfigur ein die Finger nachdenklich an die Nase legender Mann sitzt. Daneben wächst ein knorriger Baum, bei dem ein Grabstein aufgestellt ist; im Hintergrunde sieht man den Löwen und am Himmel den Mond, der ein höchst betrübtes Gesicht macht. Außer dem Monogramme ist das Spruchband mit der Inschrift „Pyramus“ unten in der Mitte angeordnet. Die Technik ist sehr ähnlich der der beiden soeben genannten Arbeiten, mit denen wir etwa in das Jahr 1508 gekommen sind. Wie His in seinem „beschreibenden Verzeichniß“ den Satz hinzusetzen konnte: dieses Blatt, wie auch Nr. 276 sind aus Urs Grafs früherer Zeit und reihen sich in Zeichnung und technischer Behandlung den besseren Blättern der Passion Nr. 1—25 (jene Passion von 1503 ist gemeint) an,“ kann bei dem starken Einflusse Dürers nur auf irgend ein Versehen zurückgeführt werden.

Weniger charakteristisch ist das Titelblatt „Christus seine Jünger ausſendend“ zu dem 1508 bei Knoblouch herausgegebenen Leben Jesu.

Des Künstlers Fähigkeiten wurden von seinen Landsleuten zuerst in Zürich anerkannt. Er stand hierselbst beim Goldschmiede Leonhardt Tüblin in Arbeit; muß jedoch auch in

diesem Orte durch seine Zeichenkunst imponirt haben. Es wurden ihm die Illustrationen zu dem ersten hierorts gedruckten Buche, dem „Kalender mit sinen nüwen vnd stunden vs des Hochgelehrten doctor johannis kunspergers practic etc.“ teilweise übertragen. Die sieben Holzschnitte Grafs illustriren den ärztlichen Teil des Buches. Soweit uns der nicht gerade musterhaft ausgeführte Schnitt ein Urteil zuläßt, ist der Charakter der Zeichnung eine von Urs Graf durchgearbeitete oberdeutsche Manier. Von einem direkt Dürerischen zu sprechen ist man meiner Ansicht nach nicht mehr berechtigt.

Ebenso, wie ich für Straßburg mit den für dortige Offizinen gezeichneten Illustrationen für einen Aufenthalt daselbst argumentirt habe, begründet His[29] und, wie ich meine sehr berechtigt, einen solchen für Basel. Aus der Tatsache, daß seit 1509 Urs Graf vielfach von den Druckereien daselbst zur bildlichen Ausſchmückung der Bücher verwendet wurde, folgert er, daß der Künstler seit dieser Zeit seinen ständigen Aufenthalt in Basel genommen habe.

Als erstes Werk würde die „Postilla Guillermi“ (Basel A. Petri) 1509 in Betracht zu ziehen sein. Das Titelblatt, das er für dieses Buch zuerst zeichnete, findet dann in späteren Drucken noch vielfach Verwendung. In der oberen Leiste halten zwei rankenartig gebildete Menschen ein Mondhaupt, die Seiten werden durch kandelaberartige Aufbauten verziert und in dem unteren Streifen tummeln sich fünf spielende Kinder, von denen eines einen Fruchtkorb hält. Eben demselben Jahre 1509 werden wahrscheinlich auch die vierzehn Holzschnitte ihre Entstehung verdanken, die Urs Graf seinerseits zu den anläßlich des berüchtigten Jetzerhandels zu Bern in Basel gedruckten Flugschriften beisteuerte. Die relativ zufriedenstellend geschnittenen Blätter haben trotz ihres mäßigen Umfanges Wichtigkeit für uns. Der Stil ist frei und klar. Wenn die Gewänder theilweise etwas blechern erscheinen, so liegt dies vielleicht mehr am Holzschneider als am Zeichner. Wir finden hier bereits stark die Manier ausgeprägt, die Graf als seine eigene, mit Ausnahme von vorübergehenden Anlehnungen an Holbein für immer beibehielt. Auch die Auffassung der Situationen ist eine offenbar

selbständige, was sich am deutlichsten in dem überall zu vernehmenden entweder leicht ironischen oder leicht humoristischen Tone kund gibt. Desſelben Stiles ist die 1510 bei Amerbach in Basel gedruckte Statuta ordinis cartusiensis, zu denen der kraftvoll und lebendig gezeichnete „Stammbaum" der Heiligen des Karthäuser-Klosters in nahe Beziehung zu setzen ist. Es entwickelt sich immer mehr die eigenartige, auf starke Licht- und Schattenwirkung in einfachen Gegensätzen ausgehende energische Weise des Künstlers, von der er in den sechszehn Holzschnitten zum Leben des heiligen Einsiedlers „sant Batten[30] schöne und charakteristische Proben gibt. Wie lebensvoll sind z. B. die Blätter, auf denen S. Beatus als Unterweiser erscheint, oder der Holzschnitt, auf dem die Heilung des Lahmen geschildert ist, wie humoristisch wirkt die Begegnung des Heiligen mit dem Drachen, wie ergreifend andererseits ist die feierlich-ernste Todesſcene.

Dieser Schnittfolge steht zeitlich recht nahe ein relativ großes seit 1511 mehrfach benütztes Blatt, der Papst auf seinem Throne sitzend, empfängt eine Deputation von Rechtsgelehrten. Der Hauptvorgang ist an den Seiten von kandelaberartigen Ornamenten eingerahmt. Der Kandelaber zur Linken enthält den Namen Ursus. In einem auf einem Bogen angeordnetem Friese belustigen sich Kinder in allerlei Stellungen; auch in den Zwickeln des Bogens steht je ein Knabe. Besonders interessant ist für uns, daß in diesem Blatte zuerst eine ausgesprochene Neigung zur Renaissance sich bekundet, der allerdings Graf niemals sehr begeistert und in Folge dessen auch stets etwas ungeschickt gefolgt ist. Das Gegenstück „Gratianus sammelt die Decretalien", ist viel geringer. Ich möchte dasselbe auch nicht als absolut sicher für Graf in Anspruch nehmen. Etwa gleichzeitig dürfte ein unbedeutender Holzschnitt, eine Krönung Maria, umgeben von Heiligen in Halbfigur, sein.

Im Jahre 1511 hatte Urs Graf sich in Basel seßhaft gemacht, indem er sich mit Sibilla von Brun, der Tochter des Gerbers Hans von Brun verheiratete. Diese Verbindung wurde von der Familie der Frau als eine entschieden unpassende betrachtet und gab deshalb zu allerlei unangenehmen Vorgängen

und Bemerkungen Anlaß. Der Künstler wurde bei den „Wechslern, Goldschmieden, Glocken- und Kannengießern“ zünftig und als Bürger in die Stammrollen der Stadt Basel eingeschrieben. Es heißt daselbst: „item do het burgrecht kouft durs Graf der goldschmid von solotorn of mentag for sant margrettentag im XI jor umb iiij gulden — vnd ist sin bürg Hans von Brun der gerwer.“

Haben wir bislang den Kunstcharakter Grafs größtentheils erst aus zweiter Hand, durch den Holzschnitt kennen gelernt, so liegt vom Jahre 1512 bis 1529 fast ununterbrochen eine stattliche Anzahl von Handzeichnnngen vor. Die weitaus größte Menge befindet sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Im Sammelband U^{10} daselbst fällt (Nr. 36) sofort eine Enthauptungsſzene auf. Vor einer mannigfach gegliederten Berg- und Seelandschaft kniet im Vordergrunde unter einem schweren Wetterhimmel ein Weib, dessen lange Haare der Henker, der zum Schlage ausholt, um seine Hand gewickelt hat. Durch die Schilderung dieses grausigen Vorganges wird es recht klar, wie viel feiner Grafs künstlerische Begabung war, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt. Er hat nicht nur die Tätigkeit des Henkers so drastisch geschildert, wie man es seinem Naturell entsprechend von ihm erwarten konnte, sondern auch die passiven Empfindungen der Frau. In der einfachen, wenig modellirten Federzeichnung sieht man auf dem Antlitz, mit den geschlossenen Augen fast schneidend wahr diese seltsam ruhige, angstlos erwartende Stimmung, die als Gegenschlag zu dem überwundenen Höhepunkte der Todesangst sich so oft geltend macht.

Die technische Durchführung ist sicher und selbständig; nur in den fließenden, sich schlängelnden Falten mit den „Augen“ und Brüchen ist eine gewisse Manier sichtbar.

Grafs Formensprache ist nicht besonders wohllautend, aber klar, lebendig und bestimmt, ja keck. Das den wilden Reisläufer Graf umtosende Landsknechtsleben, das auch den Künstler in ihm offenbar vor allen andern Motiven interessirte, verlangte eine solche gewandte und nicht zaudernde, furchtlose Handschrift. Graf überragt sogar hinsichtlich der Leichtigkeit

und Richtigkeit der Zeichnung, schlechthin sei es gesagt, seinen sonst bedeutenderen schweizerischen Kunstgenossen Niklaus Manuel gen. Deutsch.

Bevor wir jedoch an Urs Grafs Hand durch das wechselvolle Dasein der Krieger hindurchgehen, sei noch mit einem kurzen Worte einiger anderer Arbeiten gedacht. Des Künstlers satirische Laune bricht in den achtzehn Illustrationen zu Doctor Murners Narrenbeschwörung (Straßburg, Hupfuff 1512) durch. Die Frage, ob die letzten [31] acht Schnitte von Graf selbst ausgeführt sind, wird wohl kaum je sicher entschieden werden können. Die Möglichkeit wird einzig durch die Vorzüglichkeit der Technik zu begründen sein. Es ist diese Frage auch nur von geringer Bedeutung. Grafs Verdienste um den Straßburger Holzschnitt bleiben so wie so ungeschmälert bestehen. Er hatte dadurch, daß er selbst gute Handrisse zur Buchillustration beisteuerte, in Straßburg, wie in Basel den Holzschnitt gehoben, sowie auch dadurch, daß er Nacheiferung erweckte. Es scheint mir z. B. der Zeichner von Geilers „irrig Schaf“ (1514) einer der Schüler Grafs zu sein. Der Künstler selbst hat auch für Geiler von Kaisersberg's „christlich bilgerschaft zum ewigen vatterland etc.“ (A. Petri, Basel, 1512) zwei Holzschnitte gezeichnet: 1) Christus winkt unter der Thür eines Hauses stehend einem Pilger, dem ein Engel den Weg weist, zu sich heran; 2) ein Mann zahlt seine Schulden. In diesem Werke findet sich bereits die Einrahmung mit dem Medaillon eines Königs und einer Königin in den Bogenzwickeln.

Ein einziges Oelgemälde unseres Künstlers, worüber das Amerbachsche Inventar folgendes sagt, ist erhalten: Ein nackender Mann und Fraw in wolken sampt wütis heer puto esse Urs Grafen arbeit.“ Links unten wütet eine Schlacht, in der eine Art Kanone von kleinen Teufeln bedient wird, dabei steht ein Rad und ein Galgen mit Hingerichteten. In der Mitte des Bildes etwas höher schwebt in der Luft eine Kugel, aus der ein Mann mit einem Gefäß, aus dem Feuergarben emporschießen, steht; neben ihm eine Frau, die in der Linken ein Horn, in der Rechten eine Kugel mit Löchern hält, aus der eine feurige Masse fließt.

Die dunkle Farbe mit gelblichen Lichtern, die unvermittelt aufgesetzt sind, ist flott, aber auch etwas leichtfertig hingestrichen. Im allgemeinen scheint Graf sich an die elsässisch-badische Art angeschlossen zu haben. Die Entstehungszeit dürfte circa 1512 sein. Eine Handzeichnung in dem eben erwähnten Sammelbande aus dem Jahre 1512 gibt uns schärfer den Urs Graf, wie wir ihn uns gewöhnlich zn denken pflegen. Der brutal sinnliche Mensch, der in dem Künstler lebte, tritt uns hier zum ersten Male entgegen. Zur Rechten sehen wir einen rechteckigen Opferstein; daneben erhebt sich eine Säule, auf der eine gekrönte, männliche Gestalt steht; am Boden liegt ein nackter Mann, auf dessen Leib ein satyrähnlicher Mann mit einem Einhorn seinen Fuß setzt, während er mit der linken eine nackte Frau umfaßt. Zum Weggehen sich wendend erhebt er die rechte Hand und wirft der gekrönten Statue einige Goldstücke zu, indem er die Worte spricht: „Iubiter ich opfre dir, daß du das wibli losest mir".

Das Lieblingsthema Urs Grafs ist aber, wie bemerkt, das Leben der Reisläufer. Sein eigenes Tun und Treiben zwang ihn gewissermaßen zur Schilderung desselben. Wer am liebsten unter den Fahnen weilt und im Frieden mit den Kampfgenossen zecht, dabei Künstler ist — wer sollte da nicht dazu kommen, jenes bunte Dasein in Bildern festzuhalten? Urs Graf ist demzufolge neben Nicolaus Manuel gen. Deutsch derjenige Künstler in der Schweiz, der der wechselvollen Existenz der Landsknechte das eifrigste gestaltende Interesse entgegengebracht hat. Und damit hat er wie sein berühmterer Kollege in Bern, sich die besondere Stellung als Genremaler errungen. Ich glaube nicht, daß in der gesammten deutschen Kunst auch nur ein Künstler in diesen frühen Jahren des XVI. Jahrhunderts zu finden ist, der in so ausgedehnter und vielseitiger Weise einen genrehaften Stoff behandelt hat, wie Urs Graf. Selbst Manuels Zeit beginnt erst etwas später. Es wird in den kunstgeschichtlichen Büchern immer mit einer besonderen Betonung der wenigen sittenbildlichen Arbeiten Dürers Erwähnung getan, während sogar in einem Buche,[32] das sich als besondere Aufgabe gestellt hatte, die Entwicklung des Sittenbildes

zu geben, nicht einmal die Namen der beiden schweizerischen Künstler genannt sind. Von Dürers Blättern sind allerdings einige früher als Grafs. Das will aber gar nichts sagen; denn der Altmeister der deutschen Malerei greift nur, wenn es ihm die Laune eingibt, in das Volksleben hinein. Gleichsam spielend werden kleine Begegnisse, die zufällig seine künstlerisch Phantasie reizten, aufs Papier geworfen. Von Graf dagegen, wie auch von Manuel wird ein ganzes Gebiet sorgsam bearbeitet. Sie geben in der Tat Sittenbilder, d. h. sie entrollen vor unsern Augen bis fast in jeden Winkel hinein das Tun einer ganzen Klasse der damaligen Gesellschaft. Und damit haben sie als Sitten-, als Genremaler einen bei weitem höheren Rang, als Dürer, ja selbst als die Dürerschüler. Und wenn wir darnach fragen, weshalb wir gerade in der Schweiz einer verhältnißmäßig so großen Anzahl (denn Graf und Manuel sind ja nur die bekanntesten) von Künstlern begegnen, die der Einkehr in das Volksleben huldigten, so wird sich dies am leichtesten daraus erklären, daß in der Eidgenossenschaft die Persönlichkeit jedes Einzelnen, auch des Niedrigsten eben — eine Persönlichkeit war. Man braucht nur den Ton der Aktenstücke aus diesen Jahren zu prüfen und man wird sofort den gewaltigen Unterschied bemerken, der z. B. zwischen einem Bürger von Nürnberg und dem einer beliebigen schweizerischen Stadt herrschte. Dort spricht ein halber Diener zum Herrn, hier ein Mann zum Manne.

Urs Grafs Historienmalerei hat natürlich auch ihr besonderes Kolorit. Denn daß er eine „thörichte Jungfrau" (U 10 [46]), deren Becher und Kranz auf dem Boden liegt und die den rechten Fuß auf eine Kugel setzt, lediglich zu Studienzwecken völlig unbekleidet gezeichnet hat, mag glauben, wer will.

Ein geätztes Blatt — Eisenradirung — von 1513 reiht Graf unter die ersten Radirer ein. Die sicheren Arbeiten Dürers in dieser Technik datiren, wie bekannt, erst von 1514. Auf Grafs Radirung ist ein junges Mädchen dargestellt, das das entblöste linke Bein in eine Wanne gesetzt hat, um dafselbe zu waschen. Links erblicken wir im Hintergrunde eine Flußlandschaft mit Brücke und Thurm. Signirt ist die Radirung: Ursus

Graf von Basel und 1513 nebst Dolch. Diese Waffe kommt hier zuerst in Verbindung mit Grafs Monogramm vor und zwar auffallenderweise in der Form, in der wir sie sonst nur auf den spätesten Werken des Künstlers anzutreffen gewöhnt sind. Auch verschwindet der Dolch, soweit ich urteilen kann, für mehrere Jahre wieder.

Sollte Graf[33] sich in der Angabe der Jahreszahl geirrt oder die Platte früher begonnen, dann liegen gelassen und erst in späterer Zeit vollendet und monogrammirt haben? Die Bildung der Frauengestalt würde einer späteren Entstehungszeit nur geringe Hindernisse bieten, da sie im allgemeinen sogar eher dieser, als der frühern entspricht.

Ob das kleine Oval mit einem Knaben, dessen linke Hand einen Spinnrocken hält und dessen rechter Arm mit einem gewaltigen Schild bewaffnet ist, als Arbeit des Goldschmiedes oder des Kupferstechers aufzufassen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Doch erscheint mir das erstere wahrscheinlicher. Das Monogramm mit den bisher üblichen dünnen Schenkeln der Buchstaben ist auf der kleinen Kugel, auf die das Kind den linken Fuß setzt, eingravirt; etwas weiter oben steht die Jahreszahl 1514. Das Blättchen scheint ein Unikum[34] zu sein. Daß Graf tatsächlich sein erstes Handwerk noch fortbetrieb, geht für diese Jahre aus einer Rechnung des Klosters St. Urban hervor. Es heißt da: 1514 dominica post Ascensionis domini Ursen Graff dem Goldschmied von Basel geben von dem monstranz ze bessern VIII ℔ VIII ß".[35]

Es ist lehrreich zu sehen, einen wie nachhaltigen Eindruck Schongauer's Künstlerindividualität selbst auf einen Urs Graf ausüben konnte. Dieser begann plötzlich 1514 die große Kreuzigung zu kopiren. Es wollte dem Meister jedoch nicht mehr glücken, trotz ersichtlicher Mühe, eine genaue Kopie in den mageren Formen seines Vorbildes zu geben; überall treten die volleren kräftigeren seiner persönlichen Auffassung zu Tage. In diesen bestärken ihn zudem gelegentliche Kopieen nach Hans Baldungs gen. Griens Schnitten. In der Albertina zu Wien befindet sich ein Blatt mit der Schilderung einer Versammlung von vier Hexen. Sie ist in freier Weise nach Griens Schnitt[36]

kopirt. Die mittlere sitzt am Boden, ihr entfährt der Höllengestank, die zur Rechten sitzt auf der Gabel und hält mit der rechten Hand eine Art von Paternoster hoch über die erste Hexe, welche dasselbe mit der rechten Hand anfaßt. Die Hexe zur Linken steht aufrecht und hält über die ganze Gruppe einen Teller, auf dem ein Knochen und ein Todtenkopf liegen. Hinter der Hexe zur Rechten hockt, wenig sichtbar, eine häßliche Alte und links von der ersteren ein Kind, das im Begriff ist, auf eine Gabel zu steigen. — Die Federzeichnung auf braunem Papier ist effektvoll mit Weiß gehöht. (Mgrm. 1514.)

Die wenigen landschaftlichen Entwürfe scheinen alle diesen Jahren anzugehören. Besonders gelungen ist eine vom diesseitigen Ufer gesehene Stadtansicht.[37] Sie ist einfach und kräftig mit gutem Verständnisse gezeichnet. Es ist zu bedauern, daß Graf dies Feld nicht intensiver kultivirt hat. Er hätte zwischen der noch peinlich kindlichen Landschaft von Friess und der halb realen, halb „malerischen" Manuels und besonders Hans Leus in interessanter Weise vermittelt. Graf hätte den richtigen Sinn für eine prunklose, wahrheitsgetreue und großzügige Landschaftsmalerei gehabt. Der mangelhafte Ausbildung wäre leicht abzuhelfen gewesen. Aber die Figurenzeichnung zog den Künstler von diesem Thema vollkommen ab, so daß sogar seine Hintergründe ohne Individualität sind. Er fühlte sich mehr zu Hause, wenn er Zeichnungen, wie seine Visirung zu einem Glasgemälde entwerfen konnte, in deren Mitte zwischen zwei leeren Schilden ein nacktes, junges Weib en face steht. Mit der Linken hält sie ein schmales schleierartiges Hüfttuch erfaßt, mit der Rechten den Zipfel von der Mütze eines Narren, der vor ihr auf dem Boden sitzt und den Schleier herabzuziehen versucht. Der Narr spricht ihr gut zu und deutet mit seiner Rechten auf den über seinen Rücken herabhängenden Geldbeutel. Säulen, auf deren Kapitälen Fahnen schwenkende Krieger stehen und die durch ornamentale Ranken im Renaissancegeschmack verbunden sind, rahmen das Bild ein (1515).

Der Handriß ist sehr fleißig in schönen festen Linien entworfen und wirkungsvoll modellirt. Graf beginnt überhaupt

jetzt eine etwas mehr malerische Manier zu erstreben. Mit Erfolg allerdings nur als Zeichner. Denn seine Aquarelle sind noch recht ungeschickt, z. B. die junge in Vorderansicht stehende Frau, die die Kleider hoch aufhebt. Auf dem Miederbande steht: Madalen Drygser von Wolh —: auf dem Spruchband oberhalb ihres Kopfes ein außerordentlich derb gehaltener Spruch und die Jahreszahl 1516.

Michael der Seelenwäger hat unserm Künstler Anlaß gegeben, seiner Laune ein wenig auf einem andern Gebiete Ausdruck zu verleihen. Der Heilige hält in der Rechten das Schwert, mit dem er zum Schlage ausholt, in der Linken eine Waage. In der einen Schale steht ein Knabe und ein Engel, in der anderen ein Teufel sammt einem Mühlstein. Ein anderes langnasiges und schnurrbärtiges Teufelchen, das eine Feder wie einen Dolch umgehängt hat, schleppt seinem Kollegen einen schweren Ambos als weiteres Gewicht hinzu (Mgrm. 1516). Mit dieser großen sorgsam und mit relativ starker Lichtwirkung durchgeführten Zeichnung hat Urs Graf sicher seinem Zorne auf die Gerichtsſchreiber ein wenig Luft gemacht. Denn in den Protokollen der Polizei kommt sein Name recht oft wegen nächtlicher Händel vor. Und da wird er denn wohl allgemach einen Ingrimm gegen die schnöden Störer und Ahnder seiner Vergnügungen gefaßt haben.

Erinnerungsſcenen anderer Art, aus dem von ihm 1515 miterlebten Feldzuge der Schweizer gegen Franz I. von Frankreich erblicken wir z. B. auf jenem Blatte, das einen mit schnellen Schritten an einer Martersäule vorübereilenden Landsknecht mit einer Fahne zeigt; ihm folgt ein jüngerer Genoß, von dessen Spieß die sicher nicht auf legalem Wege erlangte Fourage, eine Gans und eine mächtige Weinflasche, herabhängt. Ein anderer Handriß erzählt von dem Liebeswerben eines jungen Kriegsmannes, der am Ufer eines Sees mit einer jungen Frau lustwandelt und mit lebhaft Gebärden Erhörung erbittet. Oder aber Graf verspottet das Treiben seiner Genossen, indem er einen barfüßigen Krieger zeichnet, dessen Hände von einem scheußlichen Teufel gefesselt sind. Der Letztere trägt am einen Fuße eine Karikatur der damals bei den Landsknechten be-

liebten Schnabelschuhe. Oder Graf läßt ferner einträchtig an einem Tische Landsknechte, Bürger und den Narren zechen, denen sich ein von rechts heranschreitender Krieger zugesellen will. Eine Frau steht dabei und beschaut sich die Gesellschaft, für deren gute Laune noch eine Anzahl Weinkrüge am Boden bürgen, wenn nicht der Tod, der heran springt, Störung bringt; denn er sagt „ich wet uech gern, en will zu lossen, was ze rettend vnder dieser rosen". Die schönsten Zeichnungen, die uns Urs Graf aus diesen Jahren hinterlassen hat, sind einige Einzelblätter. Sie sind ohne Monogramm und Jahreszahl; nur die letzte trägt schon aus älterer Zeit das imitirte Künstlersignet. Die Blätter sind gleich schön in der technischen Vollendung, wie lebenswahr in der Auffassung. Allerdings klebt ihnen ein wenig Kleinlichkeit an; offenbar weil eine solche minutiöse Ausführung nicht gar zu häufig von Graf beliebt wurde. Wir sehen einmal den „feinen" Landsknecht, ein anderes Mal den heruntergekommenen, der durch irgend etwas wütend geworden das Schwert aus der Scheide ziehen will; dann ist der „Prahlhans" geschildert u. s. w. Ebenfalls sehr energisch und wirkungsvoll in den Licht- und Schattenparthien ist das große Brustbild einer jungen Frau, das die Umschrift trägt: Ach gott lieb mich ir oder leyd sy mir, ich stürb sunst schier". (Mgrm. 1527). Diese mehr malerisch abgestufte Zeichenweise ist auch in seinen weniger sorgsam ausgeführten, nur in Umrißlinien gegebenen Blättern zu beobachten z. B. in der sehr energisch gezeichneten Mänade (?), die fast nackt nur mit einem über den Rücken zurückfliegenden Mantel bekleidet ist und in der einen Hand einen Pokal, in der andern den dazu gehörenden Deckel hält, einen Dolch um die Hüfte geschnallt hat und im Tanzschritte nach rechts[38] eilt.

His erwähnt in seinen archivalischen Arbeiten zu Urs Graf, daß im Jahre 1516 der Rat von Basel ein Inventar über die Habe des Künstlers aufnehmen ließ, wahrscheinlich um für ein Vergehen eine Pfändung oder dergl. anordnen zu können. Die Aufnahme ergab ein wohlgeordnetes Hauswesen; nur scheint der Hausherr persönlich seine wenigst präsentablen Kleidungsstücke „ein bös schwarz par hosen" „ein bösheylt par hosen"

etc. einem ehrsamen Rate zurückgelassen zu haben. Denn die Annahme von His, daß die ungewünschte Inventarisirung über des Malers Besitztum während seiner Abwesenheit stattgefunden hat, kann ich aktenmäßig bestätigen. Ich wurde in Solothurn auf eine Notiz im Buche der Schmiedenzunft aufmerksam gemacht, wonach der Künstler damals daselbst zünftig wurde: „item Urs Graff der Goldschmid ist zunftig worden off Sonntag vor Simeon und Judä im achtzehnten Jahr eines meisters sun vnd hat geben 4 maß wie vnd hat damit die zunft bezahlt“. Zum Danke zeichnete der Künstler gleich das Wappen der Schmiedenzunft. Die Federzeichnung befindet sich heute noch an Ort und Stelle; sie ist mit dem Monogramme und der Boraxbüchse der Goldschmiede signirt. Graf scheint aber noch vor Ablauf des Jahres Solothurn verlassen zu haben; wenigstens besitzen wir eine Zeichnung von seinem und seiner Frau geb. Brun Wappen, das von dieser als Schildhalterin bewacht wird. Nebenbei sei es bemerkt, daß unser Meister ein anderes Wappen, einen Schwan nach rechts, führt, als seine Verwandten in Solothurn.

Daß Graf auch jetzt noch das erlernte Handwerk praktisch ausübte, beweist z. B. eine Zahlung, die er 1519 vom Baseler Rate erhielt „item vııȷ ᵯ xv ß von den stempflenen zur silbernen müntz ze machen durssenn dem goldschmid ond do mit gar bezahlt“. Welchen Grad von Vollendung derartige Arbeiten aufwiesen, können wir heute nur schwer beurteilen. Wenn jener Abdruck in Hamburg 1513 tatsächlich von einem Siegel oder dergl. genommen ist, so konnte Urs Graf auch in dieser Hinsicht etwas leisten. Müssen wir dagegen nach den acht gravirten Silberplatten aus dem Leben des Heiligen von Clairvaux, die Graf 1519 lieferte, unser Urteil bilden, so würde dasselbe wenig schmeichelhaft klingen. Aber es ist nicht recht einzusehen, weshalb der Künstler ungeschickter in Silber, als in Kupfer hätte stechen sollen und deshalb werden wir diese Silberplatten als eine Werkstattarbeit betrachten dürfen, denen der Meister nur sein Monogramm zugefügt hatte. Der Kasten, der aus diesen Platten, — deren 9 ursprünglich waren — hergestellt war, befand sich im Kloster St. Urban und war seiner

Zeit im Auftrage des Abtes Erh. Kastler gefertigt „ductile metallo hoc minnus dat abbas Erhardus promptulus ecce tibi. Infra vero vita St. Bernardi argento invisra vel in sculpta". Als Urheber ist des weiteren genannt „Ursus Graff von Solotorn 1519." [39]

Unser Meister war ein gar vielseitiger Mann; nicht zufrieden mit dem bisherigen Umkreise seiner Fertigkeiten, versuchte er es auch mit der Glasmalerei. Im Besitze von J. R. Rahn in Zürich ist das Bruchstück einer Glasſcheibe: ein junges Weib steht dreiviertel en face in reicher modischer Kleidung da, auf deren Rocksaum die Worte eingeschrieben sind: Ursus Graf von E. W. ┼. Daß der Künstler übrigens auch schon als Glasmaler bekannt war, belegt eine aufgefundene archivalische Notiz, [40] in der es heißt, „Urs Grof der Glaßmoler von Solothurn" ist eine Zeche im „Kopf" schuldig geblieben. Rahns Scheibe beweist aber in der ungelenken Pinselführung, daß Graf damals wenigstens noch wenig gemalt hatte. Die Arbeit muß, der Zeichenweise nach zu schließen, den früheren Jahren angehören. Rahn schreibt in dem Kataloge der Vincent'schen Sammlung in Konstanz Graf auch noch das Kopfstück zu einer Scheibe: „Noah wird von seinen Söhnen verspottet" zu (1514).[41] Trotz dieser Glasmalereien kann Graf nicht als Glasmaler von Profession gelten, da er sonst der Zunft derselben hätte angehören müssen.

Auf die Baseler Rathausſcheiben, von denen Graf eine oder die andere entworfen haben soll, werde ich später eingehend zu sprechen kommen. Nur so viel sei hier bemerkt, daß sie meiner Ansicht nach mit Graf direkt nichts zu tun haben.

Auffallender durch die technische Behandlung ist die Zeichnung eines todten S. Sebastian[42] an einem Baum. Sie ist mit dem Pinsel so flott und in echt malerischem Sinne hingeworfen, daß man auf den ersten Blick eher an Leu, als an Graf denken möchte.

Am lukrativesten und am leichtesten, in Folge dessen auch von unserm Künstler am liebsten betrieben, war die Zeichnung für den Holzschnitt. In solchen Werken leistet Graf jetzt geradezu Vollendetes. Auch liebt er es, am meisten in diesen letzten zehn Jahren, die Linien sich weiß vom schwarzen Grunde ab-

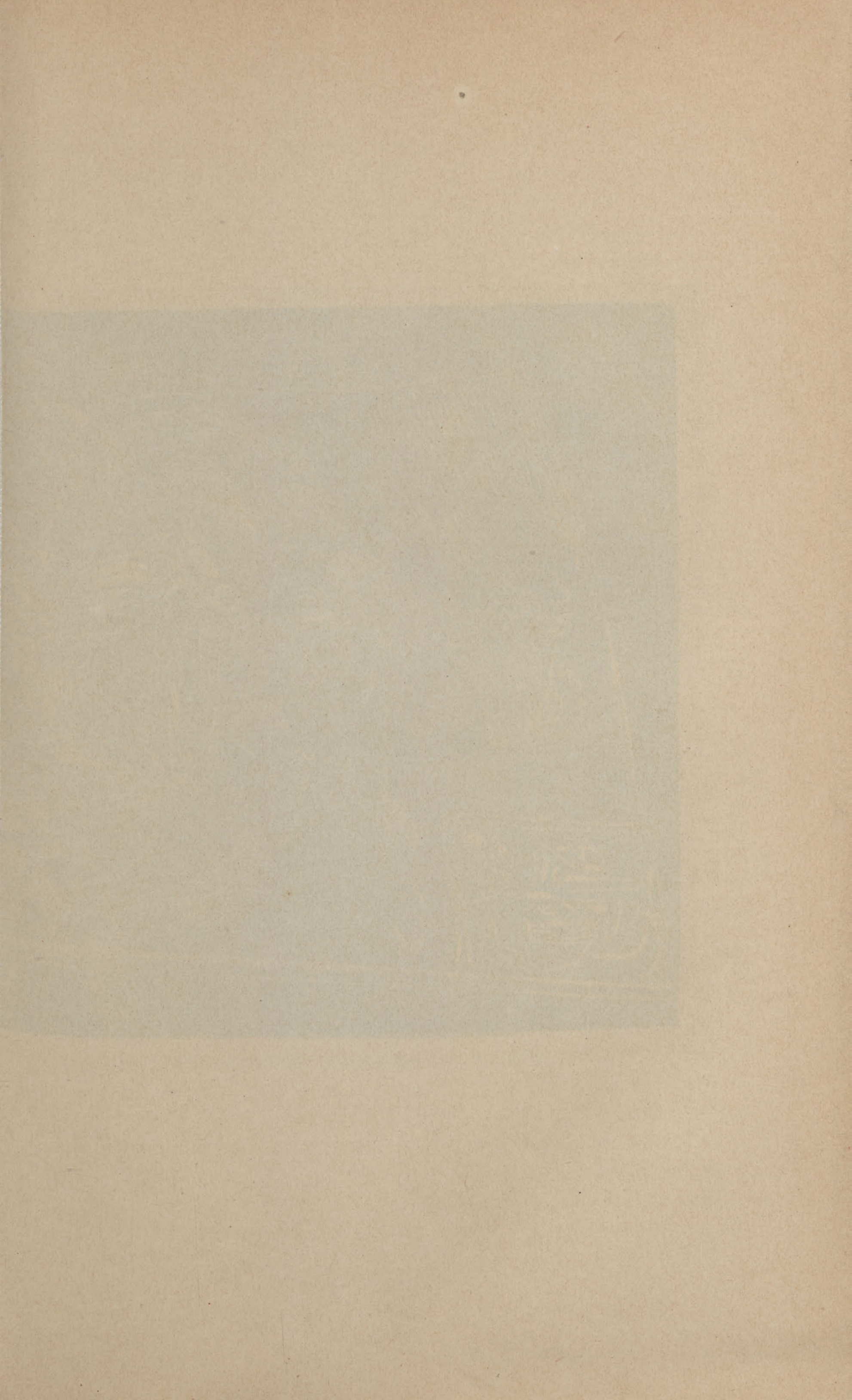
heben zu lassen. Das schönste Beispiel dafür ist seine Satyrfamilie vom Jahre 1520. Ein Satyr steht und bläst auf einem Horne, während zu seinen Füßen ein schön gebildetes nacktes Weib sitzt und einen Knaben an sich zieht. An dem rechts danebenstehenden Baume hängt eine Tafel mit dem Künstlerzeichen und der Zahl 1520. Dies Blatt ist nahezu vollkommen: voll sprühender Lebenslust und Harmonie. Von ähnlicher Vollendung ist ein anderer in gewöhnlicher Weise ausgeführter Holzschnitt[43]. In einer gotischen Kapelle setzen zwei Bischöfe einem in demüthiger Stellung zwischen ihnen stehenden Mönche zwei Kronen auf. Ein über ihnen schwebender Engel hält eine dritte. In der festen und doch eleganten Zeichnung ist ein gewisser Holbeinscher Charakter unverkennbar. Woltmann[44] sagt in seiner Biographie Holbeins über diesen Punkt: „Die Thätigkeit der beiden Brüder Holbein für den Holzschnitt übte sofort in Basel einen bedeutenden Einfluß aus. Selbst ältere Künstler, wie Urs Graf entziehen sich demselben nicht.“ Und weiter nähert sich dieser in einer Folge von kleinen Metallschnitten zum Vater-Unser dem jüngern Hans Holbein in solchem Grade, daß es vielleicht sogar anzunehmen ist, er habe sie nach Zeichnungen desselben ausgeführt.“ Ich glaube ebenfalls, daß die Zeichnung der erwähnten Plättchen von Holbein beeinflußt ist, aber nicht, daß sie von diesem stammen können; denn es macht sich hin und wieder ein altertümlicher Charakter geltend. Andererseits mag ich die Schnitte auch nicht Graf zuweisen; denn die Zeichenweise, wie das Monogramm sind gleichermaßen verdächtig. Das letztere scheint nicht aus G. und U., sondern aus C. und U.[45] zusammengesetzt zu sein.

Daß aber die Nacheiferung Holbeins bei Graf eine ebenso sporadische war, wie die der andern Meister, erhärten die Holzschnitte im „Enchiridion oder Handbüchlein eines christlichen und ritterlichen Lebens in latin beschriben durch Doctor Erasmum von Rotterdam“ etc. Basel, A. Petri, 1520.

Auch seinerseits hat Urs Graf an den Kämpfen der Reformation teilnehmen wollen. Allerdings in seiner Weise. Als ein derartiges Zeichen seiner reformatorischen Bestrebungen ist wohl ein Blatt zu betrachten, auf dem zwei junge Weiber einem

Mönch gute Sitten lehren.[46] Die streitbaren Frauen haben den Kuttenmann zu Boden geworfen und die eine derselben läßt ihn die Härte ihrer stählernen Schlüssel spüren, während die andere ihm einen gewiß ehrlich gemeinten Fußtritt in die Rippen gibt (Mgrm. 1521). Ungemein bezeichnend für den Meister ist ferner die Folge der Bannerträger der dreizehn alten und der drei zugewandten Orte von 1521. Diese Kriegsknechte sind so recht die Gesellen, die wir uns als die Soldaten jener Zeit und zugleich als die Genossen Urs Grafs denken müssen. Zu diesen gewandt und sicher gezeichneten Männern besitzen wir sogar Studien in zehn Silberstiftzeichnungen von ca. 13,5 cm. Höhe. Obwohl nur Skizzen, lassen die Entwürfe über die nahen Bezüge zu den Schnitten keinen Zweifel aufkommen. Einmal, für Bern, ist die Skizze in dem Schnitte genau wiederholt, in den andern Fällen, z. B. bei Glarus, Appenzell, Basel u. s. w. wurden nur die einzelnen Bewegungen beibehalten.[47]

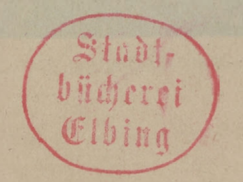
Auffallenderweise existirt, soweit mir bekannt, kein einziges sicheres Blatt aus dem Jahre 1522. Es ist ja allerdings damit, daß wir scheinbar keine Arbeit mehr besitzen, durchaus nicht erwiesen, daß überhaupt keine vorhanden waren. Aber seltsam ist es doch und da wir nun wissen, daß der Rat von Basel dem Künstler gerade in diesem Jahre mehr als ihm lieb sein mochte, die Sorge um das tägliche Brod abnahm, indem er ihn mehrmals in das Gefängniß warf, so mag hierin vielleicht der Grund zu suchen sein. Einmal widerfuhr dem Künstler dies wegen verbotenen Reislaufens, ein anderes Mal ist er „um ettlichen tag gefenklich behalten vm sins öppigen lebens willens, so er mit den metzgen brucht, offenlich vnd vn verschampt Jnn den eebruch wandlende dorzu sin ehliche gemahl schnöd vnd vnwürsch, mit slahen vnd stossen gehalten“. Es bietet diese Stelle einen aktenmäßigen Beleg zu der uns schon aus seinen Werken je länger desto mehr entgegengetretenen roh-sinnlichen Lebensauffassung. Er ist z. B. gar nicht mehr im Stande, unbekleidete Frauen vom rein künstlerischem Standpunkte aus zu behandeln. Es wird z. B. in Basel ein schönes großes Blatt von 1523 verwahrt, das in selbst für diese Periode etwas sehr verworrener Weise die Sage von Pyramus und Thisbe





URS GRAF. Pannerträger.

Genf. Musée des Arts décoratifs.


Stadt-
bücherei
Elbing

erzählt. Wir sehen auf einer kleinen Erdscholle in einem See ein nacktes junges Weib stehen, das sich einen Dolch in die Brust stößt. Aus dem Wasser ragt unweit von ihr mit halbem Stamme ein großer Baum hervor; neben demselben taucht ein Mann aus der Flut auf, der mit entsetzten Blicken das Beginnen der Frau erblickt. So wenig gewiß das Motiv Anlaß geben konnte, so fühlt man doch Grafs sinnliche Natur durch.

Von seinen Entwürfen für den Schnitt sei noch des von 1524 gedacht, der stets mit Recht für eines der vorzüglichsten Werke Grafs erklärt wurde. Zwei lebenstrotzende Landsknechte stehen an einem am Ufer eines Sees gewachsenen, starkstämmigen, aber dürren Baum gelehnt da. In den Zweigen desselben sitzt der als eingetrocknete Mumie gezeichnete Tod. Er grinst höhnisch herab und weist zugleich auf sein Stundenglas. Neben den Männern hat sich auf dem Erdboden ein derbes, lustiges Lagermädchen niedergelassen, das einen kleinen Hund auf demSchoße hält. Im Hintergrunde sehen wir über den See hinaus auf eine für Graf selten schöne bergige Schweizerlandschaft.

Auffallend in der Technik, wie in der Formengebung ist ein sehr kräftig mit der Feder gezeichneter Ritter zu Pferde. Man wird unwillkürlich vor den gedrungenen Proportionen, der ernst gebietenden Haltung an den Colleoni erinnert; trotz der großen Verschiedenheiten. Es scheint fast, als ob sich Graf tatsächlich — vielleicht aus seinen Feldzügen her — an ein solches Condottiere-Denkmal erinnert habe. Der Handriß ist nur monogrammirt, wird aber etwa in dieses Jahr zu setzen sein. Ungefähr so, eher allerdings früher noch dürfte ein den Künstler ungemein bezeichnender Handriß zu datiren sein. Ein junges Weib schreitet en face vorwärts mit einem Wickelkinde im Arm, während neben ihr ein unanständig entblößter Narr einherstampft und ihr das Gewand vom rechten Bein wegzieht. Zur andern Seite der Frau geht ein Fuchs; vor ihr am Boden liegt eine Leier. Liegt hier Frivolität oder Satire vor? Nicht minder charakteristisch, nur für ein anderes Gebiet ist eine Geißelung Christi[48] vom Jahre 1525. Graf schildert dieselbe, als ob er eine

wüste Balgerei aus dem Lagerleben, bei der ein beliebiger Gegner gründlich durchgeprügelt werden sollte, uns vorzuführen beabsichtigt hätte. Zweifelsohne wird es unserm Künstler darauf angekommen sein, eine recht wilde Scene zu geben; unwillkürlich gehorchte er aber zugleich einer Richtung seiner Zeit, die gerade in Basel zuerst eine erhöhtere Geltung durch Hans Holbein d. j. erhielt. Woltmann[49] charakterisirt bei der Besprechung der Passionen dieses Meisters die Auffassung als eine historische, im Gegensatz zu der mehr religiösen Dürers. Derselbe Gedanke tritt auch in dieser Zeichnung Grafs zu Tage. Auch er schildert historisch d. h. er greift ebenfalls das rein Menschliche heraus, das allein alles motivirt und bestimmt. „Hier sind lauter menschliche Leidenschaften, menschliche Taten, menschliche Charaktere, und die Taten sind aus den Leidenschaften, die Leidenschaften aus den Charakteren heraus entwickelt; jede Scene findet ihre Motivirung in sich selbst.“ Daß Graf nicht mit der genialen Kraft Holbeins diese Ideeen ausgesprochen hat, braucht keiner Hervorhebung, aber auch nicht, daß das „Was“ und das „Wie“ zwei getrennte Dinge sind. Im Grunde hat Graf dasſelbe getan wie Holbein. Am schneidendsten tritt dies im Christus uns entgegen. Da ist alles verschwunden, das von dem großen Dulder spricht, der um der Welt willen leidet, sondern da liegt ein gewöhnlicher, niedergestoßener Mensch vor uns, auf den die andern voller Wuth blindlings einhauen.

Diese historische Erfassung der religiösen Scenen hat gerade in der Schweiz schnell und tief Wurzel gefaßt.

Aus dem Jahre 1528 kenne ich kein sicher datirtes Werk unseres Künstlers. Eine Federzeichnung von 1529 läßt ein gewisses Sinken seiner künstlerischen Kraft erkennen. Ein junges Weib geht nach links und führt an einem Bande eine Ratte (Mgrm. 1529). Sehr viel deutlicher ist das peinlich plötzliche Nachlassen der künstlerischen Produktionsfähigkeit in einer weiß gehöhten und grün getuschten Federzeichnung zu merken. Zwei Engel halten ein Wappen mit der Inschrift: Psalm VII Men schild ist bei Gott der den Frommeu hertzen hilft. Psalm XVIII Der herr ist en schild allen die im vertrauen (1529 Mgrm.) Die Umrahmung wird von zwei Säulen gebildet, auf denen zwei

Knaben stehen. Der alte dem Tode und dem Teufel Spott und Trotz bietende Reisläufer scheint beim Näherkommen des Knochenmannes mürbe geworden zu sein. Als eines der letzten Werke Grafs möchte ich die Wappenzeichnung von 1529 bezeichnen. In einer reichen Landschaft sitzt unter einem Bogen auf einem Klappstuhl ein junges elegant gekleidetes Weib vor einem Wappen; einen Falken trägt sie auf der Hand. Die weiß gehöhte Federzeichnung auf braunem Grunde ist in der ängstlichen oder besser gesagt kleinlich trockenen, greisenhaften Weise dem soeben erwähnten Blatte mit den Engeln nahe verwandt. Die Zeichnung galt früher als Manuel, dem ich sie aber abschrieb. Der neue Katalog nahm diese Ansicht an und sprach sich bedingt für Urs Graf aus.[50] Ich möchte sie aber bestimmt Urs Graf zuschreiben. Janitschek,[51] der Urs Graf einige wenige allgemeine Worte gegönnt hat, weist dem Künstler noch eine Handzeichnung vom Jahre 1533 in Dessau zu. Damals war der Künstler aber schon drei Jahre todt. Denn wir finden im Solothurner Archiv das Protokoll über einen Erbschaftsſtreit zwischen des „groff seligen Kindern", deren „Nachfahrer der Schleifer von Basel" ist und der Wittwe des H. Graf um väterliches und mütterliches Gut. Dies Protokoll ist Mittwoch nach Reminiscere (16. März) anno XXX datirt. Graf war also sicher bereits im März 1530 verstorben. Da wir einerseits keine Zeichnungen mit einer späteren Jahreszahl als 1529 besitzen und andererseits kaum eine große Spanne Zeit zwischen dem Hinscheide und dem Beginne des Prozesses annehmen dürfen, so wird Graf ganz zu Anfang 1530 gestorben sein. Daß dieser Prozeß tatsächlich unsern Graf resp. seine Kinder angeht, beweist die Person des Schleifers; denn dieser ist der Schleifer Thoman Wels, als dessen Gattin die Frau unseres Künstlers 1536 in einem Prozeß gegen ihren Bruder Urban von Brun bezeichnet wird.

Als direkter Nachahmer Grafs ist zunächst sein sehr unbedeutender Bruder Hans zu nennen, der 1520 im Zunftbuch zu Basel als Maler eingeschrieben wurde. Wir haben auch eine Zeichnung von ihm, die mit H. G. (verschlungen) signirt und 1550 datirt ist: zwei sehr steif gezeichnete und trocken mit weiß aufgehöhte Landsknechtsfiguren.

Die eigentlichen Schüler Grafs sind jedoch unter den Holzschneidern zu suchen. Und zwar in Straßburg wie in Basel. In der erstern Stadt aus den frühern Jahren, in der letztern selbst noch nach Holbeins Auftreten. Allerdings ohne daß von irgend einem maßgebenden Einflusse ihrer Richtung hierorts die Rede sein könnte. Es scheint mir z. B. ein Gehilfe Grafs nebst diesem selbst an den Zeichnungen zu den 1521 bei A. Petri gedruckten Romanen Olivier und Valentino von dem Berner W. Ziely, tätig gewesen zu sein. Ebenso schreibe ich eine Anzahl der Schnitte im Kalender von 1521 (der Aderlaß; das Bad (?), das Wappen) einem Schüler Grafs zu, da sie mir für den letzteren zu schwach dünken. Ob der Zeichner E. W. des St. Paulus und Petrus mit dem Wappen des Bischofs Scultetus von Brandenburg im Missale secundum rubricam ecclessiae Brandenburgensis vom Jahr 1518 ebenfalls ein Nachahmer Grafs gewesen, kann ich nicht sagen, da mir das äußerst seltene Buch nicht zu Gesicht gekommen ist.

Verwandt mit Urs Graf und auch in einzelnen Punkten mit Schongauer ist der Maler der Fresken im Beinhause von Muttenz. Auf der Westwand ist das jüngste Gericht dargestellt; auf der Südwand der Ueberfall der Kirche von Muttenz in allerdings etwas auffallender und in perspektivischer Hinsicht recht ungeschickter Weise. Im Vordergrunde ist ein Kampf zwischen berittenen Armbrustschützen entbrannt. Mitten im Getümmel ist ein Ritter niedergekniet, der ein Gelübde tut. An der Nordwand sind die Malereien, die an allen Wänden stark beschädigt sind, noch weniger gut zu erkennen. Doch ist ein nicht unbedeutend aufgefaßter Seelenwäger noch zu beurteilen.

Die Fresken scheinen gemäß einer Jahreszahl an der Holzdecke etwa 1513 begonnen oder vollendet worden zu sein. Der Ansicht,[52] daß die Renaissancemotive in den Pilastern u. s. f. auf die Nähe Holbeins deuten und demgemäß die Malereien später zu datiren seien, ist entgegenzuhalten, daß sich bereits in der 1509 zu Basel gedruckten Murnerschen Gäuchmatt derartige stilistische Eigenarten finden. Obwohl Holbein die neuen Zierformen erst zur vollen Geltung brachte, so ist denn doch nicht

eine absolute Unkenntniß vorher voraus zu setzen. Die Wandmalereien sind nicht ohne künstlerischen Wert. Im Kopfe des Heilandes kommt der Schongauer'sche Typus noch zur Geltung; in dem seelenwägenden Engel eine Reminiscenz an Dürer. Deswegen ist dieser wohl am großartigsten entworfen worden. Die Behandlung des Nackten ist ganz brav, dagegen die Landschaft geradezu schlecht und die Perspektive überhaupt mangelhaft.

Aelter muten zwei von einer Hand gemalten Portraitköpfe in Basel[53] aus den Jahren 1511 und 1513 an. Der Maler scheint am ehesten von Hans Baldung gen. Grien beeinflußt worden zu sein. Die Bildnisse sind ohne Tiefe in der Charakteristik und werden in dieser Hinsicht noch durch den starren Blick beeinträchtigt. Die Malweise ist im Allgemeinen ungelenk; der Modellirung fehlt Rundung; die Farben sind kalt. Diese Mängel treten in dem jüngeren Bildnisse, dem des fünfundzwanzigjährigen Bernhard Meyer, der einer alteingebürgerten Familie Basels entstammte, weniger schroff auf. Das Inkarnat ist wärmer, die Modellirung weicher, das Haar und der Bart mehr auf die Masse hin behandelt. Die Tracht ist auf beiden Gemälden die alltägliche, mit dem den Hals weit entblößenden Rocke und der barettartigen roten Mütze. Daß der Maler beider Bilder ein und dieselbe Person ist, beweisen rein äußerlich die auffallenden Charaktere der Inschriften. Die Umrahmung der Portraits ist im gotischen Geschmacke gehalten. Aus diesem führt in Basel die Künstlerschar definitiv Hans Holbein d. j.[54] heraus. Er erstickte die leichten Erinnerungen an Schongauer, die stärkeren an Dürer und ertödtete die beginnende Einwirkung Urs Grafs im Keime, um als echter Herrscher sich alle Maler untertan zu machen. Schwer war der Kampf ja auch nicht gerade; denn als mächtige Resonanz diente seiner Begabung der Geist der Zeit, der gerade nach dem sich sehnte, was er brachte: Formvollendung der künstlerischen Sprache. Deshalb griff der junge Meister so leicht und so gewissermaßen selbstverständlich durch, schlug jeden Gegner aus dem Felde und konnte unbeneidet den Zoll der Bewunderung empfangen. Und zwar nicht nur während

des Jahrzehntes, das er in Basel verlebte, sondern noch fast fünfzig Jahre später. Hans Holbein d. j. ist geradezu der Schutzgeist der baslerischen Malerei bis gegen den Schluß des Jahrhunderts geworden. Es ist bezeichnend, daß der jugendliche Meister gerade von den Kreisen protegirt wurde, in denen die humanistischen Ideeen feste Wurzel gefaßt hatten. Von hier aus geht sein Siegeszug. Von dem Holzschnitt aus greift er gleichermaßen in das Gebiet der hohen, wie der niedern Kunst. Wer störrig bleibt, ist verloren. Urs Graf gehörte zu diesen. Längere Zeit hindurch hatte er gerade auf dem Gebiete der Buchillustration eine bedeutende Stellung innegehabt, er war in seinen Stil erstarkt, als der kaum mehr als halbwüchsige junge Deutsche in Basels Mauern einzog. Er wollte von seiner Art nicht lassen und schier spurlos wird er, für seine Zeit, hinweggewischt. Wer fragte noch viel nach seinen, den Holbeinschen gegenüber derben und des feineren Geschmackes entbehrenden Zeichnungen? So gewaltig nun der Eindruck dieser neuen künstlerischen Sprache auch war; wenn wir uns nach Zeugen desselben unter den Meistern der hohen Kunst umsehen, so sind wir einigermaßen in Verlegenheit. Es scheint fast, als habe neben Holbein niemand gemalt. Wir müssen aber nicht vergessen, daß seine Werke von einem Kunstliebhaber in modernem Sinn gesammelt wurden, daß die hunderte von Bildern hingegen, die sich sonst in den Kirchen Basels befanden, fast ohne daß eine Hand sich für sie rührte, auf jenen großen „Scheiterhaufen", 1529, den Flammen übergeben wurden. Daß neben Holbein noch viele Maler gearbeitet haben, dafür liefern in erster Linie geschriebene und geschnittene, in zweiter gemalte Urkunden zureichende Beweise. Damit sind wir aber im wesentlichen nur über die Kontinuität der baslerischen Malerei unterrichtet, nicht aber über die Art und den Umfang der gesammten Tätigkeit. Wollen wir uns also ein etwas genaueres Bild von der baslerischen Malerschule zur Zeit des Holbeinischen Aufenthaltes machen, so haben wir zu allererst unser Nichtwissen zu gestehen, uns jedes scharfumgrenzten Urteiles zu enthalten und sodann vor der eigentlichen Malerei die Holz- und Metallschnitte, wie die Glasmalereien auf ihre Eigenart hin zu untersuchen. Die

Produkte dieser beiden letzteren Kunstarten waren durch die Scheiterhaufen, namentlich die erstern, nicht so leicht bei Seite zu räumen und können uns heute noch vor Augen führen, wie es zu Holbeins Zeiten ausſah. Wenn aber die Kunsthandwerker unter dem Banne eines Meisters der hohen Kunst standen, dann werden dies wohl auch die engeren Kollegen getan haben.

Ob der bedeutendste unter den Nachfolgern Holbeins auf dem Gebiete des Holzschnittes ein geborener Baseler war, können wir nicht sagen. Ueber seine Persönlichkeit wissen wir überhaupt nichts, nur seinen Namen kennen wir, den Vögelin[55] glücklich entdeckt hat. Der bekannte Gelehrte schreibt: „Die Frobenschen Illustrationen wurden teilweise in Holzschnitt, teilweise in Metallschnitt ausgeführt. Der Künstler, der sowohl Holbeins, als eigene Kompositionen in Metall schnitt, ist bekanntlich der nach dem Monogramm, sogenannte Meister J. F. Nun lesen wir in einem von Michael Bentinius unter 1. März 1516 aus Basel an Rhenanus nach Schlettstadt gerichteten Brief: „Salutat te Nicolaus Episcopius (der Schwiegersohn Frobens) Jacobus Faber scalptor ærarius omnisque ut verbo dicam familia. Hier haben wir ohne Zweifel den geheimnißvollen Meister J. F. und zwar sehen wir ihn in persönlicher Verbindung mit Rhenanus.“ Leider ist dies alles, was wir über diesen Künstler an Personalien beibringen können. Nachweislich ist er in der Ausübung seiner Kunst als Metallschneider zuerst für des Erasmus Buch Encomium Moriae (Basel Froben 1521). Im oberen Streifen des Titels liegt in der Mitte ein Todtenschädel, links und rechts davon sitzen ein Greis mit kahlem Kopfe und ein altes Weib mit schlaffen Brüsten; über dem Schädel hängt eine Tafel mit MDXX. An den Seiten klettern kleine, oft sehr anmutig gezeichnete Knaben an einem Palmbaume empor. Im unteren Streifen sitzen auf dem Becken eines zierlichen Springbrunnens zwei auf Hörner blasende Knaben; andere Genossen spielen dabei herum. Das zweite Hauptblatt enthält Renaissance-Ornamente, die etwas derb aufgefaßt sind. Auf dem dritten ersticht sich eine Lucretia; ihr gegenüber steht ein junger Mann mit einer Fahne in der Hand. Diese beiden letzten Blätter sind erheblich geringer. Das erste hin-

gegen zeigt in dem Adel der Zeichnung deutliche Anklänge an Holbein. Die Modellirung ist durch sehr enge Taillen fest und rund gegeben. Das Buch selbst enthält ferner noch ein hübsches Alphabet mit Thieren, Ornamenten und Dornblättern, die sich vom schwarzen Grunde abheben. Das Signet des Froben, das unter einem Renaissance-Kuppelbau von drei Flügelknaben vor einer Schweizerlandschaft gehalten wird, ist, obgleich in Zeichnung und Schnitt etwas mangelhaft, doch wohl auf Faber zurückzuführen. Eine Arbeit desselben ist wahscheinlich ferner das Signet Cratanders mit der Figur der Zeit. Es spricht hiefür die scharfe Zeichnung und die metallisch-feste Modellirung. Vorzüglicher ist der Titel zu Erasmi Rotterdami Saturnalia Luciani (1521), der im oberen Teil die Venus mit dem Cupido und an der rechten Seitenleiste sechs allerliebste Genrescenen enthält. Es wird in diesen geschildert, wie ein Menschenfreund einen armen schönen Jüngling aus seiner bedrückten Lage emporhebt, wie dieser dann in Uebermut und Ueppigkeit verfällt, von neuem in das Elend kommt und nun von seinem Wohltäter seinem Schicksal überlassen wird. Im unteren Streifen wird ein Kampf zwischen Tritonen und Meerweibchen ausgefochten.

Sowohl ihrer Erfindung, wie der Einzelausführung nach sind diese Schnitte, die das Monogramm Fabers tragen, vortrefflich; insbesondere ist sein feines Gefühl für edle Ornamentik zu betonen. Reizend ist auch der Entwurf zu dem Buchtitel der „Paraphrasis in Evangelium Mathæi per D. Erasmum Rot.“ „Unten eine Fortuna zu Pferd, in der Rechten eine Ruthe, in der Linken einen Pokal, auf einen Landsknecht losſpringend, den eben des Todes Pfeil erlegt hat. Oben und an den Seiten: die Justitia zwischen Superbia (links und Avanchia rechts); etwas tiefer Prudentia und Spes. — Die Buchstaben J. F. in einem kleinen Schilde unten links; vielleicht nach einer Erfindung von Hans oder Ambrosius Holbein.“ [56] Zweifelsohne ist, wie dieser Titel, auch der sehr ähnliche zu Erasmus Epistola Pauli Apostoli etc., der diesmal den Zug der Venus mit Cupido, dem Krieger, Mönche und Frauen nachfolgen, zeigt, Faber zuzuweisen. In den sechs Nischen zu Seite

des Titelblattes sind die Gestalten der Accidia, Avaritia, Superbia, Invidia, Ira, Luxuria und Gula angeordnet. Auch diesmal dürfte eine Anlehnung an einen Holzschnitt des Holbein anzunehmen sein. Eine der schönsten Zeichnungen Fabers ist aber die zum Titelblatte des Hippocrates. Woltmann erwähnt diese in seinem Werke über Holbein mit den Worten: „Titel mit Salomo und Philosophen in Halbfiguren. Schweizer Arbeit, nicht Holbein.“ Passavant dagegen schreibt sie Holbein zu. Einige Abzüge sind jedoch mit dem Monogramme J. F. signirt. Im oberen Streifen des Titelblattes steht in der Mitte, als Halbfigur der König Salomo unter einer Renaissance-Nische; links und rechts von ihm je zwei Philosophen mit derselben Umrahmung. An den Seitenleisten sind immer je zwei Philosophen unter einem Bogen vereinigt. Im unteren Streifen kniet Homer vor einer Quelle und wird von Kalliope im Beisein sämmtlicher Musen gekrönt.

Die Auffassung und Zeichnung ist, wenigstens bei den Philosophen so edel, daß es in der Tat verzeihlich ist, wenn man sich Holbeins erinnert. Aber es mangelt doch durchschnittlich die innere Größe in der Auffassung, wofür allerdings eine große Zierlichkeit entschädigt. Die Architektur, wie das Ornament ist tadellos. Der Gegensatz von Licht und Schatten ist sehr geschickt und von echt malerischen Gesichtspunkten aus gegeben. Das zweite Titelblatt enthält oben und unten Schnitte nach Holbeinischen Entwürfen; die von Weinranken umsponnenen Säulen, an denen Knaben hinaufklettern, erinnern in ihrer scharfen metallischen Zeichnung an Faber, wie auch das schön geschnittene Signet. Weniger augengefällig vielleicht, aber großartiger sind die Buchtitel zu der Theophylacti enarrationes etc. In der Mitte thront in all' seiner himmlischen Glorie Gott Vater, der die Linke auf den Erdball legt und in der Rechten das Schwert hält. Vor ihm steht Christus mit der Siegesfahne in der Hand. Ringsum zahlreiche Engel mit Musikinstrumenten. Als Seitenleisten dienen die Embleme der Evangelisten, die durch schöne architektonische Umrahmungen eingefaßt sind. Unten ziehen die Apostel paarweise in die Welt hinaus. Alle führen den Schlüssel als Abzeichen. Zwei

mal ist das Signet Fabers angebracht. Das Amerbachische Inventar bemerkt hiezu: Divisio apostolorum J. F. forte H. H. Ite in mundum. Schmal — Christo vulnera monstrahati pater in choro angelorum mundum tradit. J. F. Holbeini. Unus Deus. Schmal." Woltmann[57] fügt die Worte hinzu: „Die obere Composition ganz in Holbeins Charakter und höchst wahrscheinlich auf seine Erfindung zurückzuführen. Das Ganze eine Arbeit des unbekannten Meisters J. F." Und ferner sagt er:[58] „— — nur manchmal haben seine Gestalten etwas Chargirtes, so die in alle Welt ziehenden Apostel etc." Die Teilung dieser Buchtitel zwischen Holbein und Faber scheint mir unberechtigt und ist die für den letzteren auffallend ungelenke Zeichnung vielleicht durch das Streben, Holbein an Würde gleichzukommen zu erklären.

Auf dem zweiten Titelblatte erblicken wir außer einem Streifen mit Blättern und Ornamenten ein höchst lustiges, wenn auch etwas derbes Bacchanal. Ob hier ebenfalls eine Reminiscenz an Holbein vorliegt, wie Woltmann[59] will, glaube ich kaum, da die Auffassung sehr originell anmutet.

Später datirte Werke Fabers sind mir bisher nicht vorgekommen. Seine übrigen Arbeiten alle zu erwähnen ist an dieser Stelle nicht möglich; es sei nur noch ein schönes Alphabet mit kleinen Scenen z. B. David vor den Götzen betend, Hercules und Cerberus, Heraclit und Demosthenes u. s. f., sowie die elegant gezeichneten Evangelisten-Symbole in Bebels griechischem Testamente von 1524, die denen im Theophylact sehr ähnlich sind — sie kommen auch einzeln vor — hervorgehoben. Der hauptsächlichste Unterschied zwischen den letzteren und jenen besteht darin, daß im Testamente die Thiere resp. der Engel die Bücher halten und in etwas weniger geneigter Stellung angeordnet sind.

Faber war unter den Zeichnern entschieden einer der bedeutendsten Nachahmer Holbeins. Er kam ihm recht nahe, sowohl im edlen Flusse der Zeichnung, als auch in der Behandlung der Ornamentik. Ja er übertraf ihn hierin insofern, als er sich der Antike und der italienischen Hochrenaissance noch

enger anschloß. Wegen dieser künstlerischen Qualität, wie auch der Tatsache wegen, daß Faber der einzige Künstler aus dieser Periode der baslerischen Malerei ist, dessen Name mit Werken sicher verbunden werden kann, mußte seiner eingehender gedacht werden. Er ist sehr bezeichnend in seiner Tätigkeit für diese ganze Epoche und mag uns wohl Ersatz bieten für die Menge von Holzschneidern, die in den Officinen namenlos, für uns, tätig waren. Sie arbeiteten alle in den Holbeinschen Traditionen rüstig weiter, bis, allerdings schon in den dreißiger Jahren, der große Umschwung im Betriebe der baslerischen Bücherillustration eintrat, d. h. bis man in Basel begann mehr oder weniger einzig vom Erbe der vergangenen Jahrzehnte zu zehren.

Um die Glasmalerei, die, soweit wir blicken können, noch lange nach Holbeins Tode unter seinem Einflusse stand, zu streifen, sei kurz an den schönen Cyklus, den Basel in den prachtvollen fünfzehn Standesſcheiben im Rathause besitzt, erinnert. Sie wurden vom Meister Antoni 1519[60] gemalt. Es sind Arbeiten, in denen der durch die verwilderte Gotik verdorbene Geschmack mit den strengeren Anforderungen der Holbeinischen Auffassung, die etwas spröde ältere Zeichenweise mit der eleganten Formengebung des Augsburgers im Kampfe liegt. Nichts destoweniger zählen diese Scheiben, insbesondere durch die schimmernde Farbenpracht und durch die sorgsame Ausführung zu den besten Werken der schweizerischen Glasmalerei. Da es hier nicht meine Sache ist, die baslerische Glasmalerei detaillirt abzuhandeln, gedenke ich nur noch flüchtig als des spätesten oder doch eines der spätesten Beispiele für die Nachhaltigkeit des Holbeinischen Einflusses der Glasgemälde in der kleinen Kapelle des Schlosses Angenstein. Sie sind 1562 vom Bischof Melchior a Lichtenfels gestiftet worden und lassen besonders in der Behandlung der Architektur jene künstlerischen Ideeen ausleben.

Würde es als erwiesen anzusehen sein, daß das Brustbild des Grafen „Johannes II.[61] von Montfort und Rheinfelden der elter herr zu Argow“ in Basel entstanden ist, so würde es als

das älteste erhaltene Gemälde in der Holbeinischen Art zu betrachten sein. Der schöne Männerkopf mit dem dunkelblonden Haar und der schwarzen Mütze würde durch die meisterhafte Auffassung, durch die Kraft und leuchtende Klarheit der Farben die Nachfolger Holbeins in Basel in einem sehr guten Lichte erscheinen lassen. Jedoch auch das feine Profilbildniß der Christina Brand[62] vom Jahre 1530 ist eine vortreffliche Gouachemalerei. Sowohl die Zeichnung des Köpfchens, als auch das leicht rötlich angehauchte blasse Kolorit und die gute Pinselführung sind lobenswert. Daß das Bildchen eine baslerische Arbeit ist, dafür spricht die Persönlichkeit der Dargestellten. Sie gehörte einem baslerischen Geschlechte an und wurde durch ihre Tochter die Stammmutter der Burckhardt'schen Familie Ferner wäre als in dieser Zeit entstanden noch ein kleines Portrait eines jüngeren Mannes zu nennen, das ich einmal bei einem Restaurator in Basel sah. Damit hätten wir wohl das Material so ziemlich erschöpft; wenigstens sind mir keine Gemälde mehr aus dieser Zeit bekannt, die mit annähernder Sicherheit als in Basel gemalt betrachtet werden könnten. Mit den Handzeichnungen steht es etwas besser. Eine allerdings nur beschränkte Anzahl von Federtuschzeichnungen sind für Holbein zu schwach, zeigen jedoch einen seiner Weise ähnlichen Charakter. Es scheint mir z. B. die Hans Holbein[63] zugeschriebene Handzeichnung, auf der in einem Kahne Kriegsleute an einem im Bau begriffenen Turm vorüberfahren, von einem solchen Nachahmer herzurühren. Denn für den Meister selbst ist namentlich die Tuschirung nicht gewandt genug. Ebenso, um ein weiteres Beispiel anzuführen, ist ein großes Blatt[64] mit einem St. Hieronymus und St. Aegidius (1518) zu schätzen. Die großen majestätischen Gestalten wären hinsichtlich der Auffassung Holbeins nicht unwürdig; sie für seine Werke zu erklären, hält nur die nicht ganz genügend flüssige Linienführung ab. Dann würde etwa noch ein großer St. Michael, eine Scheibe mit dem aus Holbeins schöner Berliner Glasgemäldevisirung kopirten Landsknechte und einer Frau in Bern u. dgl. mehr zu erwähnen sein. Zu den Nachfolgern Holbeins zählt bis zu einem gewissen Grade weiterhin der Monogrammist C. H. Das Monogramm ist vielleicht

in Hans von Krotzingen aufzulösen. Ich kenne von ihm nur ein Wappen des J. Rebhuhn von Basel, das von einer unbekleideten Schildhalterin bewacht wird und 1533 datirt ist.[65]

Groß ist, wie bereits bemerkt, die Menge an Handzeichnungen ebenfalls nicht. Dennoch genügen die Proben aus den verschiedenen Kunstzweigen, um eine vollständige künstlerische Oberherrschaft Hans Holbeins in Basel auch über die Maler seit etwa 1518 anzunehmen. Sind wir also nicht mehr in der Lage, mit dem wirklichen Auge, sondern nur mit dem geistigen zu sehen, welches das Wesen der baslerischen Malerei zur Zeit Holbeins war, so vermögen wir doch schon für die Jahre kurz nach dem Abschiede des Meisters auf Zeugen der baslerischen Malschule für unsere Behauptung hinzuweisen.

Hans Hugo Klauber ist für uns der erste Maler aus dieser nachholbeinischen Periode, die aber noch im Zeichen des Meisters steht.[66] Allem Anscheine nach war Klauber von Basel gebürtig. Sein Geburtsjahr fällt entweder in das Jahr 1535 oder 1536. Dies Datum wird durch eine Unterschrift zu seinem Portrait gesichert, das sich in dem 1608 in Basel erschienen Buche des Huldreich Fröhlich „Der Hochloblichen Statt Basel kurze aber nützliche Beschreibung“, findet.[67] Ebendort ist auch das Bildniß seiner Frau, die als eine Barbara Hallerin bezeichnet wird, gegeben. Die Richtigkeit dieser und damit wohl auch der ersteren Angabe, wird durch den Trauschein bewiesen, nach dem H. Hugo Klauber am 9. Oktober 1555 mit Barbara Haller im St. Peter zu Basel getraut wurde. In demselben Jahre ließ der Meister sich auch in die Himmelszunft aufnehmen. Im Taufregister, in dem sein Name von 1557—1576 erscheint, wird er als der „maller“ bezeichnet.

H. Hugo Klauber gehörte zu den seltenen frühreifen Kindern. Er vermochte schon im Alter von neun Jahren den Stift ganz erträglich zu führen. Auch war der junge Hans Hugo nicht furchtsam; denn nichts geringeres, als Dürers kleine Passion nahm er sich vor, laut Datirung, von 1545—1548 abzuzeichnen. Früher als diese Zeichnungen ist aber eine kleine Kopie nach Brosamer (B 12) entstanden, in der die bekannte Geschichte

von dem jungen Ritter, dem ein greiser Vater seine drei unbekleideten Töchter zur Brautschau vorführt, dargestellt ist. Auch die etwas ungeschickte Signirung HK hat der junge „Künstler“ nicht vergessen beizufügen. Auf einem dazugehörigen Zettel steht, offenbar von der Hand des Zeichners „hatt Hans Hugo Klauber grijssen ob ich jn die Leer Jor kam.“ Die Handschrift ist ersichtlich dieselbe, resp. eine sehr ähnliche, mit der am Schlusse der vorerwähnten Federzeichnungen nach Dürer niedergeschrieben wurde: dis ist die 1 x und x x figur jm 8 vnd 40 Jor.“ Die Kopieen sind selbstredend im engsten Anschluß an des Nürnberger Altmeisters Schnitten gehalten und sind, wie nicht anders zu erwarten, reich an Schwächen aller Art. Dennoch sind die Fortschritte, die der junge Klauber während dieser drei Jahre d. h. vom 9.—12. Jahre gemacht hat, recht achtungswerte, so daß seine letzten Bilder, z. B. Christi Höllenfahrt, sowohl hinsichtlich der Behandlung des Nackten, wie der Federführung ganz brav sind. Allerdings bleibt ihm bis zum Ende jedes feinere Verständuiß für den geistigen Gehalt dessen, was er kopirte, fern. Besser gelungen sind in dieser Hinsicht sieben Apostelgestalten,[68] in denen sich ein leichter Grien'scher Einfluß meldet. Eben derselben Beeinflussung hat Klauber bereits, während er an den Kopieen nach Dürer arbeitete, unterlegen; z. B. zeigte die weißgehöhte Federzeichnung eines Bischofes auf kaffeebraunem Grunde Grien'sche Eigenarten.[69] Die Zeichnung ist von 1546 datirt und sorgsam vollendet. Sie ist sogar etwas freier im Linienzuge als die kleineren Nachzeichnungen nach Dürer. Als charakteristisch für die Anlehnung an Baldung sind die kleinen Häkchen zur Abrundung der Modellirung, wie die schmalen strichartigen Lichter, die volleren Formen hervorzuheben. Etwas fortgeschrittener noch, als die bisher genannten Arbeiten ist die Federzeichnung einer gekrönten Jungfrau, die mit einer Kerze in der Hand nach rechts schreitet. Sie ist bezeichnet „beschrieb am suntag noch — 1548.[70] Diesem Handrisse steht eine nicht monogrammirte, mit der Feder auf schwarzem Grunde gezeichnete und mit weiß in Effekt gesetzte Folge von sechs Aposteln nahe. Die Technik, wie die Bildung der Figuren, speziell die



H. HUG. KLAUBER: Bildnis der Barbara Meyerin.

Basel. Öffentl. Kunstsammlung.



der rundschädeligen Köpfe charakterisiren einen Nachfolger Griens.

Wie erheblich aber Klaubers künstlerisches Vermögen bereits in so jungen Jahren war, bekunden am deutlichsten die beiden Portraits in Basel, die er, sechszehnjährig, im Jahre 1552, malte. Diese beiden Bildnisse galten und gelten heute noch als die des Künstlers und seiner Frau. Anlaß dazu gab eine Notiz des Prof. Falkner, der sie 1770 als „das Portrait in Oel des malers Hans Hug Klauber und seiner Ehefrau“ bezeichnete. In den Notizen über Kunst und Künstler in Basel (1841) steht pag. 45 ebenfalls: „— die öffentliche Bibliothek besitzt sein von ihm selbst a tempera gemaltes Portrait,“ und endlich figurirt in dem vor nicht langen Jahren von Meyer-Kraus herausgegebenen Wappenbuche der Stadt Basel das auf dem Grunde des männlichen Bildnisses angebrachte Wappen als das der Familie Klauber. Alle diese Angaben sind jedoch unrichtig. Auf dem Portrait des jungen Mannes steht: „Aetatis suæ 26 Anno domini 1552 HK.“ und auf dem der Frau „Barbar Meyerin — das Wappen ist das der Meyer zum Pfeil — ihre Alters 17 Jor 1552 HK.“ Gemäß dieser Bestimmungen müßte Klauber 1526 geboren sein, während das nur dreißig Jahre nach dem Tode des durch seine Restaurirung des Todtentanzes in Basel sehr wohlbekannten Malers erschienene, oben bereits angezogene Buch angibt „— starb im jar 1578 den 7. Febr. seines alter 42 jar,“ d. h. er war 1535 oder 1536 zur Welt gekommen. Dann aber heißt seine Frau laut Trauungsſchein nicht Barbara Meyer sondern Barbara Haller. Demnach haben wir in diesen beiden Personen nicht die vorgegebenen, sondern einen uns gänzlich unbekannten Mann und eine uns auch nicht weiter interessirende Barbara Meyer zu erblicken.

Die junge Frau, deren Haupt ein rotweißes, schleierartiges Häubchen deckt und die gar zierlich mit einem rotweißen, gestickten Gewande, über das sie eine dunkle Taille trägt, bekleidet und mit einer dicken goldenen Kette geschmückt ist, wendet sich in dreiviertel en face Ansicht nach rechts zu ihrem Gatten. Die Arme hat sie leicht verschränkt. Ihr Ehegemahl schaut trotz seines jugendlichen Antlitzes ganz stattlich in seinem

schwarzen zerhauenen Kleide aus. Vom Halse hängt eine Denkmünze hernieder.

Die in Tempera gemalten Bildnisse zeichnen sich besonders durch eine gute Behandlung des Stofflichen aus; sonst sind sie allerdings etwas trocken und ohne intimere Charakteristik, was man auch billigerweise von dem 16jährigen Maler nicht verlangen kann. Die Farben sind eher kühl.

Eine leichte Schwenkung zu der damals aufkommenden italienisirenden Richtung machte Klauber in einer bezeichneten Handzeichnung von 1544, auf der die Evangelisten mit ihren Symbolen bei einander sitzen. Glücklicherweise blieb er dieser akademischen Manier einstweilen nicht treu, sondern wandte sich dem Schutzgeiste der Baslerischen Malschule, H. Holbein d. j. zu. Klauber lag allerdings dies besonders nahe, da er ein Skizzenbuch des ältern Holbeins besaß. Holbeins gute Einwirkung ist, wie mir scheint, schon in einer Findung Moses von 1556 zu bemerken. Ebenfalls in dem kleinen, unmonogrammirten, auf dem Grunde einer Kapsel gemalte Medaillonbrustbild des Hieronymus Froben A^{0} 1557 Aet. 57. Der in eine dreiviertel Vorderansicht gebrachte alte weißbärtige Mann ist schwarz gekleidet. Dem allgemein rosigen Inkarnate begegnen wir auch auf anderen beglaubigten Portraits Klaubers wieder. Das auf den Deckel gemalte Ornament zeigt Verwandtschaft mit dem auf dem Platter'schen Bildnisse von 1570 im Matrikelbuche der Universität.[71] Es ist recht zu bedauern, daß das große Gemälde mit der Familie Faesch, das Klauber 1556 gemalt hat, verschollen und nur in einer Photographie nach einer groben, augenblicklich nicht auffindbaren Kopie erhalten ist.

Direkt zu belegen ist die Nacheiferung Holbeins in dem Oelbilde mit der Geburt Christi, das H. Kluber 1562 signirt ist. Der Maler hat sich ersichtlich an das, dasselbe Motiv behandelnde Bild Holbeins angeschlossen.[72] Die Achtung vor dem Maler Klauber wird durch dies Bild nicht gerade erhöht. Die Farbenzusammenstellung ist bunt, die Lichtbehandlung mangelhaft und der Farbenauftrag derb. Die Perspektive ist verfehlt und die Architektur ohne Liebe gezeichnet. Auch die Thiere lassen sehr zu wünschen übrig. Interessant ist es aber,

daß in Basel um diese Jahre überhaupt noch derartige religiöse Bilder gemalt werden konnten, was z. B. in St. Gallen und Chur nicht möglich war.

Besseres als in seinen Gemälden leistete Klauber offenbar, soweit wir es beurteilen können, in seinen Handzeichnungen und Aquarellen. Diese sind sogar des öfteren von bedeutenderem Kunstwerte. Das Blatt mit den zwei Skizzen einer sitzenden und säugenden jungen Mutter von 1558 gehört schon durch die anmutsvolle Frische und Natürlichkeit zu den besten, die der Künstler überhaupt geliefert hat. Die beiden Bischöfe von 1562[73] sind ferner gut aufgefaßt und sehr zierlich gezeichnet. Sie verraten deutlich Holbeins künstlerischen Rat. Ihnen gleichwertig ist eine niedergekniete Frau, die ihr Kind in einer nicht fehlerlos verkürzten hölzernen Wanne badet. Klauber hat sich hier offenbar ein ihm zu schweres Problem gestellt. Der Uebung im Zeichnen von Verkürzungen halber scheint auch die Zeichnung eines vom Rücken gesehenen Knaben entstanden zu sein, der auf einem Stein halb sitzt, halb liegt und zum Fenster hinausſchaut. Diese 1565 entworfene kleine Federzeichnung ist sehr flüssig in den Linien und hat etwas von der Gesundheit der Zeichnungen aus dem Beginne des Jahrhunderts.

Trockener ist das Portrait des berühmten Ärztes Felix Platter im Matrikelbuche der Universität. Es ist als Medaillon gezeichnet und in Gouache ausgeführt. Das rötliche Carnat mit den — etwas undurchsichtigen — Schatten läßt es an natürlicher Frische ziemlich fehlen und mutet leicht maniristisch an. Die Architektur folgt dem Geschmacke der Zeit. Gelungener als dieses Bildnis sind die mit Aquarellfarben flüchtig in Effekt gesetzten Kreidezeichnungen des Pfalzgrafen Friedrich bei Rhein und Churf. in Baiern „Anno 1576“. Die Zeichnung des jungen blondbärtigen Mannes ist ganz flott, die leicht gelblich-rötliche Tönung mit ziemlich durchsichtigen schwarz-grauen Schatten nicht übel. Trotzdem haftet diesen Portraits eine unverkennbare Leere an.

Auch als Landschafter hat Klauber keine hervorragenden Eigenschaften aufzuweisen. Die beiden langen und schmalen, etwas bunt aquarellirten Landschaften: „Das thal vnd Stadt Amarin mit sampt dem schloss fryberg vnd der corherrn von

thun dem kirch vnd der stadt pfarkirchen" und der Ansicht von Maßmünster lassen darüber keinen Zweifel. Die Prospekte sind nicht gerade ungeschickt, stehen jedoch nicht höher, als etwa die topographischen Aufnahmen Aspers und R. Manuels.

Endlich sei noch einer Restaurationsarbeit Klaubers gedacht, die er 1568 ausführte und die ihm, wie es scheint, besonderes Ansehen eintrug. Wir denken an die Wiederherstellung des Todtentanzes im Predigerhofe zu Basel, die er im Auftrage des Rates ausführte. Im Text zu den Merian'schen Nachstichen heißt es: durch einen guten Mahler Namens Hanß Hugo Klauber und weil — Platz vbrig war hat man — die Bildniß deß — Oekolompadii — da dann auch — der gedachte Mahler sich selbsten samt seinen Weib und Kind etc. Reste dieses Todtentanzes befinden sich heute in der mittelalterlichen Sammlung der Stadt. Sie dürften wohl im wesentlichen von der Hand Klaubers herrühren, der danach um diese Zeit den Pinsel viel flotter als sonst handhabte. Auch die Zeichnung, die Haltung der ursprünglichen Figuren muß ferner, dem Schmucke der Kleidung nach zu urteilen, vielfach durch Klauber verändert worden sein. Dann ist aber ein uns bereits in seinen Zeichnungen entgegengetretener Sinn für Anmut, ja Schönheit lobend anzuerkennen. Sein Selbstportrait müßte, wenn noch über das Bild von 1552 Unklarheit herrschen könnte, diese vollständig zerstören, da die Züge total andere sind. Beurteilen wir Hans H. Klauber von allgemeinen Gesichtspunkten aus, so muß er als ein braver, aber nicht über das Mittelmaß herausgekommener Portraitist, als ein wenig talentvoller Maler, dagegen als ein tüchtiger und mit einem nicht unbedeutenden Schönheitssinn begabter Zeichner — mit einem Wort: als ein Durchschnittskünstler, charakterisirt werden. Er ist für die schweizerische, speziell baslerische Kunstgeschichte von Bedeutung, weil er in Basel der letzte nennenswerte Künstler war, der der alten Schule im Großen und Ganzen noch anhing und weil in seiner Werkstätte Hans Bock d. ä. lernte.

Von wem das Portrait des Stadtschreibers Heinrich[74] Falkner gemalt wurde, ist mir nicht möglich ganz sicher zu entscheiden. Die ganze Erscheinung desselben erinnert jedoch an die Klauber'-

sche Art. Es liegt um so näher, an diesen Meister oder einen uns unbekannten Schüler desselben zu denken, als Klaubers Manier auch in den Zeichnungen des Falkner'schen Familienbuches[75] herrscht. Noch weniger läßt sich der Maler des Portraits des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hirschen[76] (1548) bestimmen. Ueber die Malerei ist schwer zu urteilen, da ein dicker Lack das ganze Bild bedeckt. Sonst ist mir in Basel aus diesen Jahren kein erwähnenswertes Gemälde mehr bekannt; denn die Gestalten der zwei Könige mit dem Winkel und Maßstabe auf dem Kasten der Spinnwetternzunft, die schwörenden Schützen auf dem Truhendeckel der Armbrustschützen etc. in der mittelalterlichen Sammlung sind doch gar zu handwerksmäßige Produkte, um an dieser Stelle berücksichtigt werden zu dürfen.

Wohl aber verdient noch ein Glasmaler ein paar Worte, da er in seinen Zeichnungen aus der älteren Periode in die neu heraufkommende herüberführt: Ludwig Ringler.[77] Er wurde 1535 geboren, 1558 in die Zunft aufgenommen und starb als „quadragies Senator" 1605. Die ältesten Zeichnungen, die wir von ihm kennen, sind von 1557 datirt.[78] Auf der einen sehen wir zwei Engel ein Wappen bewachen, auf der andern für „Batt kalt der Zitt Vogt zu Dorneck" zwei junge Krieger. Die Zeichnung der schlanken Gestalten ist ziemlich korrekt, aber frostig und steif. Die Gesichter sind ohne Ausdruck: ebenmäßig geschnittene Männermasken. In der Wappenscheibe für Th. Brand und Chr. Kosin von 1558 lassen sich leichte Erinnerungen an Holbein feststellen. Sonst ist die Manier unverändert. Auch die Liebhaberei für ein sehr trocken gezeichnetes, wie aus Eisen geschmiedetes Ornament ist beibehalten worden. Die beiden hohen Wächter des Wappens von Basel Clemens VI. und Carl V. können als sehr bezeichnend für Ringler's ungelenke Zeichnung und Liebe für kalte Pracht gelten.

Seine Glasmalereien[79] z. B. das Wappen für Phil. Jörg Schenk zu Schweinsperg, des Stiftes Fulda Dechant von 1556 lassen die Mängel, insbesondere die Kälte etwas zurücktreten. Dennoch fehlt auch ihnen aller Schwung; selbst die Leuchtkraft der Farben ist keine erhebliche. Korrekt und langweilig, dafür aber auch relativ frei von der neuen manirististischen Art

sind Ringlers Arbeiten, die in dieser Hinsicht etwa denen Hans Rudolf Manuels gleichzustellen sind. Immerhin gewähren sie uns eine gute Anschauung, wie sich in der Glasmalerei die älteren Schultendenzen verliefen.

Wie weit sich die Grenzen der stadtbaslerischen Malschule erstreckten, ist durch die radikale Zerstörung und Verschleppung der Kunstwerke in diesen Gegenden äußerst schwierig auch nur annähernd zu bestimmen. Dennoch glaube ich, dürfen wir annehmen, daß ein Theil des Aargau, z. B. Rheinfelden, trotz der feindnachbarlichen politischen Verhältnisse der baslerischen Kunst anhing. Die Glasgemälde im Rathause in dieser Stadt von 1533 gemahnen in den derben Formen der Architektur in den kurzen, nicht übel bewegten Landsknechten an die „Holbein'sche" Weise.



Gehen wir nach Süden, so stoßen wir im Solothurnischen auf die Grenzscheide der baslerischen und bernischen Richtung. Ursprünglich scheint Basel hier herunter manche Bezüge gehabt zu haben; wie denn ja auch die Solothurnische Madonna Holbeins für den alten Münster der Kantonshauptstadt gemalt worden war. In Solothurn selbst sind als einheimisch nur ganz wenige Künstler nachzuweisen. Die öfteren Schenkungen des Burgrechtes, die sonstigen Vergünstigungen, sowie ein für den Rat höchst ehrenvoller Beschluß vom Jahre 1581 lassen daran denken, daß man wohl eine blühende Kunsttätigkeit wünschte, dieselbe aber nicht ohne fremden Zuzug erhalten konnte. Jener Beschluß lautete dahin, daß, da die Fremden die Stadt überlaufen, die Taxen zu erhöhen seien; vorbehaltlich „die obgemeldete Taxe zu moderiren gegen die Künstler und andere Handwerksleute, ohne welche eine Stadt nicht sein mag."

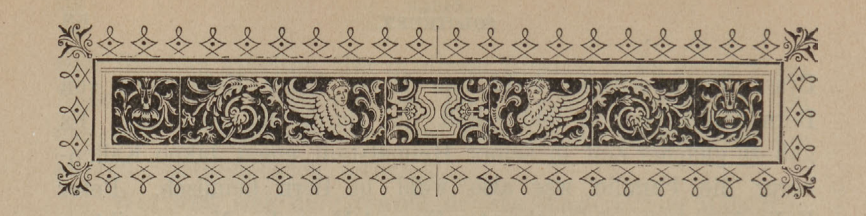
Von einheimischen Familien erscheint die der Amiet mit einem Urs urkundlich zuerst 1547.[80] Er soll jedoch bereits 1544 Gemälde für verschiedene Klöster geliefert haben. Der Künstler ist 1553 Ratsmitglied, erscheint 1558 als Glasmaler, 1561 war er Landvogt in Balm und starb am 11. Mai 1582. Außer Amiet wird als Glasmaler ein Melchior Dürr genannt, der 1569 Landvogt zu Gilgenberg war; ferner ein Wolfgang

Byss. Dann schwört 1511 ein Maler Peter Kallenberg von Bern den Bürgereid und erhält das Burgrecht geschenkt. Es gab zu gleicher Zeit in seiner Heimatstadt einen Jakob Kallenberg; die Familie war also wohl in Bern heimisch. Peter Kallenberg war ein vertrauter Freund Manuels. Namen gibt es demnach immerhin genug, aber nicht ein Werk, das mit diesen verbunden werden darf. Wir besitzen ja eine Anzahl Scheiben mit dem Wappen von Solothurn — aber sind sie in der Stadt gemalt? Wenn, dann lassen diese Glasmalereien, z. B. die zu Hindelbank (1518), die zu Leuzingen u. s. w. nicht auf gar große Uebung schließen. Die wenigen Oelmalereien, die mir bekannt geworden, sind gering. Eine Grablegung z. B. in der Kantonsſchule, ist eine recht unbedeutende, zudem verdorbene Arbeit aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts mit gewissen Dürerischen Elementen. Am ehesten erinnerte sie mich an die damals in den Glasgemälden zu Bern vorherrschende Weise; vielleicht (?) also eine Arbeit Kallenbergs. Dann wird an demselben Orte eine Ansicht des Klosters Mariastein im Jura, die ℭℌ signirt und 1543 datirt ist, aufbewahrt. Der Donator war ein Ritter Hans Rich von Richenstein. Daß er ein Solothurner war, geht aus der Wappenfahne auf einem kleinen Hause hervor. Das Kloster ist auf einem Felsen, der Landskrone gegenüber erbaut. Links unten liegt der herabgestürzte Ritter, den eine Frau aufgefunden hat. Er wird dann auf ein Roß gesetzt und zur Mühle rechts geführt, um weiter hinauf zu dem wundertätigen Orte transportirt zu werden. Die Erzählungsweise ist anschaulich, aber sehr naiv für diese Jahre; die Zeichnung hat geradezu etwas kindliches an sich; die Farben sind warm. Dürften wir nach diesen Bildern unser Urteil über Solothurns Maler fällen, so würde es wenig schmeichelhaft klingen müssen.

Die Fresken in der kleinen Katharinenkapelle in dem nahe bei Solothurn gelegenen Dorfe Wildenswil gehören nicht dem XVI. Jahrhundert, sondern dem vorhergehenden an.

Besser als in Solothurn durch Peter Kallenberg (?) lernen wir, wenn auch noch immer nicht genügend, in Bern selbst die an diesem Orte sich entwickelnde Kunstweise des vorliegenden Zeitraumes kennen.





BERN.

Die schöne Bern liegt vor mir ausgebreitet,
Der reichste Anblick des ich je genoß.
Auf wilden Hügeln, an dem flücht'gen Strome
Hebt sich die Stadt mit ihrem alten Dome.
Von Schön zu Schönrem fortgetragen
Und auf der Enge blühendem Revier
Sah ich bald dort die Gletscherberge ragen
Und bald der Jura lange Ketten hier. (Platen.)

Diese hohe stolze Lage der auf drei Seiten von der scharf strömenden Aare umrauschten Stadt hat unzweifelhaft den Charakter der Einwohner so eigenartig gemodelt. In erster Linie war der Berner Staatsmann und Krieger. Kühn und besonnen lugte er von seiner Höhe in das Land hinaus; energisch zugreifend oder klug nachgebend oder wartend — je nachdem es die Stunde gebot. Gab es für den Krieger daheim nichts zu kämpfen, so zog er als gefürchteter Reisläufer unter fremden Bannern in die Schlacht. Er war einer der Werbesoldaten, die, wie Riehl[81] sagt, gleich den fahrenden Rittern durch den Genuß der abenteuernden, mannhaften Kriegsarbeiten unter die Fahnen gelockt wurden und nicht nur gleich dem Gesindel sich für Sold und Handgeld verkauften.

Das starke Vorherrschen dieser beiden geistigen Qualitäten des sogenanten „einfachen Menschenverstandes", der für die Politik damals noch genügte, wie des kriegerischen Sinnes hatte nun allerdings manche Nachteile im Gefolge. Es mag ja etwas übertrieben

sein, aber bezeichnend bleibt es, daß, als für den 1509 in Scene gesetzten Jetzerbetrug auf dem Dominikanerkonvent zu Wimpfen der Ort gewählt werden sollte, Bern bestimmt wurde, da dort „ein einfältig bäurisch ungelehrt, obwohl streitbares und mächtig' Volk sei.“ Wohl hat Bern schon frühe eine gewisse Rolle als Vermittlerin zwischen den literarischen Erzeugnissen der deutschen und romanischen Zunge gespielt. Bedeutend kann jedoch dieselbe nicht gewesen sein. Allerdings hat Thüring von Ringoltingen 1466 die Melusine zuerst aus dem Französischen übersetzt, 1521 Wilhelm Ziely zwei Romane, Olivier und Artus, nach Hans Sachs und Jakob Ayrer dramatisirt; trotzdem kann man weder hieraus, noch aus anderen literarischen Produkten, unter denen die Manuels die erste, aber nicht einzige Stelle einnahmen, auf eine irgendwie bedeutende geistige Bewegung hierselbst schließen. Denn erst 1537 wurde das Bedürfnis nach einer Druckerei wach und Apiarius aus Straßburg berufen. Auch die Hypothese, daß der Rat es eine Zeit lang versucht habe, aus eigenen Mitteln eine Druckerei zu erhalten, könnte, wenn bewiesen, keine Ansichtsänderung hervorrufen; denn der Hauptstützpunkt dieser Annahme beruht auf der — Mangelhaftigkeit der kleinen Druckwerke. Aufgehoben wird bis zu einem gewissen Grade dieses Fehlen einer, ich möchte sagen „schulmäßigen“ Bildung durch jenen „einfältigen“ Mutterwitz, der oft ebenso scharf und schneidig darein zu reden, wie das bernische Schwert dareinzuschlagen wußte. Gerade die Reformationszeit beweist dies. Nicht viel später als in dem geistig regen Zürich strebte auch in Bern die neue Sinnesart empor. Es ist dies um so stärker zu betonen, weil, als auf der Tagsatzung zu Luzern 1502 ein römischer Ablaßkrämer erschien, dieser nirgends Beifall fand, als in Bern. Im Jahre 1503 wurde sogar eine Bruderschaft der hl. Anna neu errichtet und noch 1509 fand der Ablaßhändler Samson reichen Absatz in der Stadt. Genug, Bern war gut katholisch. Und doch erschien (wo?) 1521 fast ohne Anzeichen das Büchlein vom „gestyft schwyzer Baur“. Im Mai 1522 verweigerte der Rat von Bern die Auslieferung des Pfarrers Brunner an das Gericht des Bischofs von Konstanz und verurteilte seinerseits, als der Pfarrer sich gegen seinen Ankläger aus dem Testament ver-

teidigt hatte, diesen in alle Kosten. Am Aschermittwoch 1522 trug man unter Absingen des Bohnenliedes den Ablaß mit Gespött durch die Straßen. Am 6. Januar 1528 fand die Eröffnung des Religionsgespräches statt und am 7. Februr wurde durch Dekret des kleinen und großen Rates die Reformation eingeführt. Und alles dies geschah damals und auch später ohne irgend erhebliche Unruhen. Bern hatte in diesem Falle wiederum seine klug-besonnene Sinnesart bewiesen. Wohl kommen einzelne von unserm Gesichtspunkte aus bedauerliche Ausſchreitungen vor, z. B. die Zerstörung der „Götzenbilder“. Andern Städten gegenüber blieben aber alle „Exzesse“ belanglos. Selbst die Fastnachtspiele wurden nicht im Uebermaße verwertet, obwohl gerade die Berner bei ihrer großen Neigung zu denselben gewissermaßen mehr Recht dazu als andere Städte gehabt hätten. Hinsichtlich des privaten Lebens gelten auch für Bern die Worte des Chronisten Stumpf „Itz liegend alle Stätt, Flecken, Strassen und Tabernen voll Kaufleut, voll fremden Weyns, voll ausländischem Geschläck und frömder Wahr. Es ist jtzt in Helvetien nit mehr wol geläbet, wo man nicht seltsam welsche Trachten und Essen fürträgt. . . Die Kriegslüt bringend alle Zyt etwas neuer Sitten aus frömden Kriegen vnd auch gewöhnlich etwas neuer Plagen und Laster, als böse Blattern, Bräune, Gotteslestern, Zusauffen, Kleiderzerhauen, Müssiggon.“ Zweimal, 1534 und 1571, mußte dem Ueberhandnehmen der Wirtschaften in Bern gesteuert werden und die „Schabeten, Schüpfürten vnd Schwatzmäßli“ verboten werden.[82] Auch sonst versuchte man das zügellose Leben einzudämmen. Zunächst nach alter Väter Weise durch den Stock, d. h. durch energische Strafen. In Haller-Müslins Chronik[83] heißt es: — — „welcher Burger nur fürhin mit Schweren sich vergehe, auch mit Trinken übernehme, soll sogleich der Burgeren entsetzt sein“. Besser als das Mittel der Bestrafung dürfte aber das der Erziehung gewirkt haben. Es war ein segensreicher Entschluß, in Bern eine gelehrte Schule zu errichten, an deren Spitze Johannes Heinlin, Heinrich Wölflin u. A. standen. Hiedurch nahm Bern einen leider wenig nachhaltenden Anlauf, auch seinerseits neben die schweizerischen Kriegshelden schweizerische Geistesheroen zu setzen. Das

bernische Klima war aber offenbar reichlich rauh für die zarte Blume geistigen Lebens; zum rechten Blühen wollte es nicht kommen. Man darf auch die bedeutenden Summen für die Glasmalereien nicht zu hoch schätzen, da die Ausgaben für wirklich monumentale Malereien wiederum sehr gering sind und jene ein Modeartikel waren. Dennoch ist auch zu Bern im Anfange des XVI. Jahrhunderts ein viel regeres Treiben auf dem Felde der Kunst, als im vorangegangenen. Im Jahre 1494 weist der Steuerrodel nur vier Maler, eine Glasmalerin und einzelne Glaser; im Jahre 1510 dagegen mehr als ein Dutzend Künstler auf. Leider wissen wir mit diesen Namen „hans der maler, meister paulus der maler, Hans risen der Maler, Materrs der maler“ etc. nichts anzufangen. Auch kennen wir von dem Maler Hans Bichler, der 1466 die Orgel in Fribourg bemalte und 1480 mit Hilfe der jungen Friess ein Gemälde mit der Schlacht von Murten im Ratsfaale daselbst aufstellte, keine Werke.

Die ältesten Malereien scheinen die Fresken in der jetzt profanirten St. Antoniuskirche zu sein. Sie sind arg verdorben, schilderten dereinst an der Ost- und Westwand das Leben des Eremiten St. Antonius. Und zwar waren an der letzteren Wand der Aufenthalt des Heiligen in der Wüste und die Versuchungen, denen er hier unterworfen war, erzählt. An der besser erhaltenen Ostseite sieht man die Auffindung des Grabes, das geöffnet und seines Inhaltes beraubt war. Sodann sind wir Zeugen wie die Gebeine feierlich empfangen und beigesetzt werden. Die Reliquien beginnen dann Wunder zu wirken: ein zum Tode verurtheilter Jüngling, der bereits am Galgen hängt, ruft den Heiligen um Schutz an; derselbe erscheint und schneidet den Strick durch.[84]

Die Malereien sind von handwerksmäßigem Charakter und etwa 1485—1490 zu datiren. Viel bedeutender sind die Schildereien an der Seite des mittleren Durchganges unter dem Lettner der alten Dominikanerkirche, die zufolge der Inschrift 1494 und laut Monogramm vom Meister mit der Nelke herrühren.

An der Wand zur Linken wächst der Stammbaum des hl. Dominikus; an der zur Rechten die Wurzel Jesse empor. Die Anordnung der beiden Stammbäume ist die hergebrachte; nur erblicken wir die Madonna mit dem Kinde beide Male. Die

Köpfe sind zum Theil recht brav gezeichnet und charaktervoll. Das Antlitz der Madonna deutet auf die Kenntnis des Schongauerischen Typus. Bei den Frauen ist eine lange schmale Nase auffallend. Die Farben sind tief, fast etwas schwer; die Pinselführung ist gewandt und energisch.

Von den andern Malereien im Kloster des hl. Dominikus sind einzig noch die sehr verwahrlosten Fresken des alten Sommerrefektoriums erhalten. Nach dem, was wir heute noch in dem durch eine nachher eingespannte Decke kaum drei bis vier Fuß hohen Raume sehen können, waren dargestellt: Bischöfe des Dominikanerordens; eine Madonna mit Engeln; an der Hinterwand der arbor ‚S. Dominici, ferner Scenen aus dessen Leben: die Fußwaschung und Speisung der Armen; die Päpste mit dem Schweißtuch der Veronica, ein St. Dominikus am Altar, vor dem er einmal ausgestreckt am Boden liegt und einmal steht. Das „liber redituum“ des Jahres 1498 enthält hiezu die Notiz: Consumata et completa est Pictura Refectorii Estiualis cum arbore et quibusdam figures sanctissimi patris nostri Dominici, pro decore capituli prouicialis. Und kostet an köstlich Essen und Trinken LIIII libr. an barem gelt.“[84]

Die Malereien scheinen im Großen und Ganzen von derselben Hand zu sein, die die in der Kirche gemalt hat. Sowohl die Farben wie die Zeichnung, der Typus einzelner Figuren, z. B. der eine Mann mit der starken, leicht gebogenen Nase, die auf dem Stammbaume des hl. Dominikus zur Linken und auch auf andern Bildern des Meisters mit der Nelke Verwendung gefunden hat, legen diese Annahme nahe. Ersichtlich aber sind einzelne Malereien, besonders die an den Fenstermauern und Leibungen entweder überhaupt jünger oder einmal radikal renovirt.

Leider erfahren wir aus jener, vom Kirchmeier Howald entdeckten Notiz, noch immer den Namen des Meisters nicht.[85] War er ein Mönch? Es ist nicht ganz unwahrscheinlich; denn die Summe von 34 ℔ ist nicht zu groß, um nicht für Farben etc. ausgegeben werden zu können; andererseits ist aber die Fassung des Wortlautes nicht so bestimmt, um etwas Sicheres zu sagen. Genauer als durch diese mehr oder weniger schwierig zu be-



MEISTER MIT DER NELKE. Predigt Johannes d. T.

Bern. Kunstmuseum.



urteilenden Fresken belehren uns jedenfalls eine stattliche Anzahl von Oelbildern über die Art des Meisters mit der Nelke.

Die ältesten sind ohne Zweifel die sechs großen Tafeln, die aus dem St. Vincentius-Münster stammen und etwa folgendermaßen zu vereinigen sind. Auf den Außenflügeln war die Verkündigung an Zacharias links, rechts die Namengebung gemalt; auf den Innenseiten die Taufe Christi und die Predigt des Johannes. Die Mitte nahm nach Brauch eine Schnitzerei ein. Die beiden übrig bleibenden Flügel mit der Verkündigung Maria's, bildeten vermutlich die Vorderseiten eines anderen Altares.[86]

Die Datirung im Kataloge des Berner Kunstmuseums ist sicher zu frühe. Denn wenn auch 1472 Jonatha von Erlach-Ligerz einen Altar mit dem Leben St. Johannis des Täufers für das St. Vincentius-Münster stiftete, so kann der uns erhaltene dieser nicht sein, weil z. B. die Taufe Christi eine Kopie eines Schongauerischen Stiches (B 8) ist, der 1472 noch gar nicht existirte. Zudem beweisen die Fresken, daß diese Oelbilder so frühe nicht gemalt sein können. Wir werden dieselben also etwa für die Mitte der neunziger Jahre zu datiren haben. Technisch hängt der Meister mit der Nelke sicher ebenfalls mit der niederrheinischen Malerschule zusammen. Allerdings ist die Verwendung von wirklichem Golde in den Gewändern auffallend. Er wird demnach wohl jene Schultendenzen erst aus zweiter Hand erhalten haben. An dieser Behandlung des Goldes, sowie an den schlanken Händen mit den langen knöchernen Fingern, den übertrieben röhrenartig, aber groß angeordneten Falten, dem länglichen Oval, der großen Nase der Frauen u. s. f. ist der Maler leicht erkennbar. Dramatisch bewegte Handlungen gelingen ihm nur, wenn er sie sozusagen als passive darstellen darf. Seine Predigt Johannis „non licet tibi habere uxorem fratris tui“ wirkt einzig durch die stumme, aber höchst bezeichnende Sprache der Augen, da die Zuhörer sich sonst vollkommen ruhig verhalten. Aber das dreiste Blinzeln des Königs, die niedergeschlagenen Augen der links vorne sitzenden Frau, der Ausdruck des Nicht-hören-wollens in Beider Gesicht, das neugierige, zornige und spöttische Aufblicken der Andern

ist so bezeichnend, daß die lebhaftesten Bewegungen es nicht besser hätten ausdrücken können. Und gerade dies Gemälde ist ganz des Malers Eigentum, während er sich in den andern wenigstens teilweise an Schongauersche Stiche anlehnt. Ungefähr gleichzeitig sind die mit Monogramm versehenen Tafeln in Kirchdorf bei Herrn von Steiger. Auf der Vorderseite ist die Geburt Christi in warmen bräunlichen Tönen gemalt, auf der Rückseite eine St. Catharina, in der der Schongauersche Einfluß recht sichtbar ist. Die Gemälde stammen wahrscheinlich aus der Schloßkapelle von Worb. Auf der Votivtafel, die dazu gehört, ist ein Ritter Nägeli mit seinen fünf Söhnen und vier Töchtern gemalt. Leider ist das Geburtsjahr dieses Nägeli nicht bekannt; nach anderen Lebensdaten zu urteilen, müßte das Bild etwa im ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts ausgeführt sein. Also etwa zu derselben Zeit, wie die sechs Tafeln zu Zürich.[87] Diese waren früher im Kappelerhof aufgestellt und wahrscheinlich dafür auch ursprünglich von Abt Ulrich (1509 bis 1519), der sie gestiftet zu haben scheint, bestimmt. Auf dem ersten Gemälde bot die Krönung Mariæ den Vorwurf dar. Die Madonna kniet vor dem Throne, auf dem Gott, Vater und Christus sitzen, um die Krone zu empfangen. Ferner ist die Verspottung Christi, das Martyrium der 10,000 und die Kreuztragung, alles auf Goldgrund, geschildert worden. Zu diesen vier Tafeln kommen noch, wahrscheinlich zu einem zweiten Altare gehörend, das Bild mit dem Wunder des hl. Eligius, die einen Schimmel beschlagen will, aber durch den Zauber einer dabeistehenden Hexe dem Gaul das ganze untere Bein abreißt. Erst nachdem er mit seiner Zange dem bösen Weibe die Nase gekniffen hat, weicht der Spuk. Die Seitenflügel sind mit dem St. Anton und St. Sebastian geschmückt. Endlich sehen wir noch den St. Hieronymus zwischen der hl. Barbara und Agnes.

Die Figuren weisen noch den unverfälschten Schongauerschen Typus auf; stehen in Bezug auf die innere Belebung eher hinter den Berner Bildern, hinsichtlich der äußeren Durcharbeitung aber diesen voran. Daniel Burckhardts Hypothese, daß wir koloristisch eine Einwirkung der Augsburgischen Malweise mit ihren dunklen Tönen annehmen müssen, kann ich nicht zu

der meinigen machen. Ich habe die Gemälde mehrmals genau untersucht und muß wohl etwas sattere Farben, als früher, aber doch noch vorwiegend helle konstatiren. Das Inkarnat ist brandiger geworden, das Hinarbeiten auf den niederländischen Glanz deutlicher,; vielleicht Dank der größeren Sorgfalt.

Wenn Vögelin[88] sich an die Lyverspergische Passion erinnert fühlte — sicher nicht nur wegen der Gestalt des Hieronymus, der sich nach seiner Ansicht „auf's genauste“ auf einem Bilde jenes Meisters in München wiederholt — so kann ich diesem Gedankengang beistimmen in der allgemeinen Fassung, daß für die Zürcher Tafeln des Meisters mit der Nelke, noch die Manier der niederrheinischen (-ländischen?) Maler festzustellen ist. Dazu stimmen die vorwiegend helleren, durchsichtigen Farben und die zarte, dünne, verschmelzende Malweise.

In des Meisters letzter Epoche sind die Tafeln in Donaueschingen[89] entstanden. Innenseite: Marter der 10,000, die wie die in Zürich komponirt ist; Außenseite: Christi Abschied von seiner Mutter. Dies letztere Bild ist unter Zugrundelegung des Dürer'schen Schnittes (B 21) entworfen. Die Jünger hinter dem Herrn sind dagegen noch typische Figuren der Schongauer'schen Schule, Die Färbung ist bunter als sonst; vielleicht ist der Maler von Bern fortgezogen und hat sich der neuen Richtung, etwa der am Bodensee herrschenden zugewandt, ohne sich doch recht mit ihr befreunden zu können.

Jedenfalls sind wir mit diesen Arbeiten in die letzte Phase des Meisters eingetreten, der übrigens bedeutenden Ruf besessen haben muß; denn er war ein vielbeschäftigter Maler. Und zwar nicht nur in Bern selbst, sondern er war auch für Worb, für Zürich, für Baden mit Aufträgen betraut; wenigstens befand sich in der Mattenkirche des letzteren Ortes einst eine Anbetung der hl. drei Könige. Diese weit zerstreute Kundschaft dürfte vielleicht (?) erlauben, an eine Identität des Meisters mit der Nelke mit Hans Bichler, der für Fribourg jenes Schlachtbild schuf, zu denken.

Der Meister mit der Nelke war jedoch nicht der einzige Repräsentant der Schongauer'schen Richtung in Bern. Ein Bild des Papstes Martin in Zofingen, das aus Bern stammt, sechs

größere Tafeln bei Herrn von Steiger in Kirchdorf mit drei einzelnen Heiligen und einer Anbetung der heiligen drei Könige aus der Nägelikapelle im St. Vincentius-Münster zu Bern folgen ähnlichen künstlerischen Ideen.

Auch in den Glasgemälden im Kanton Bern, die uns bei dem Mangel an Oelbildern helfen müssen, das Bild einstigen Kunstfleißes zu ergänzen, taucht um diese Zeit hin und wieder die Schongauer'sche Richtung auf, z. B. in der 1510 datirten Scheibe mit der hl. Catharina in Büren.[90] Gerade aber die Glasmalereien zeugen von den verschiedenen Einflüssen, die sich in Bern kreuzten. Der Zuzug von Künstlern kam im Allgemeinen, soweit wir sehen können, aus Süddeutschland, aus Schwaben und Franken, nicht vom Oberrhein — was Wunder, wenn wir diese verschiedenen Richtungen hier im Innern der Schweiz wieder treffen! Zwei kleine Glasgemälde aus Büren, eine hl. Catharina und ein St. Christophorus sehen aus, als ob sie in Nürnberg das Licht der Welt erblickt hätten. Die schönen, 1512 gemalten Scheiben in Sumiswald mit dem Wappen von zehn Comthuren lassen eine deutliche Erinnerung an die Zeichenweise und Farbenwahl der Ulmischen Schule ersehen: Das lange Oval mit der großen Nase, das strähnige gelbe Haar, die großen steifen Falten legen deutliches Zeugnis ab. Andererseits begegnen wir in den köstlichen Glasgemälden des Hans Sterr[91] gewissen Dürerischen Eindrücken. Die Familie Sterr ist eine bernische. Der Maler selbst war Ratsherr und wohnte in der Junkergasse. Urkundlich beglaubigt sind von seinen Arbeiten die für Jegistorf durch eine Notiz in den bernischen Staatsrechnungen vom Jahre 1515, „denne Hansen Sterren vmb. 6 große Stück Wappen mit ettlichen Schiben zv fassen gan Jegestorf 66 ℔ 19 Sch. 4 Pf.“ Diese sechs großen Wappen, die sich noch heute an Ort und Stelle befinden, zählen zu den allerschönsten Glasbildern, die die Schweiz überhaupt aus dieser Epoche heute noch ihr Eigen nennt. In der oberen Reihe steht in der Mitte die Madonna auf der Mondsichel, von den nackten Aermchen des Kindes umfaßt. Zur Linken der St. Vincentius, zur Rechten St. Eustachius (?). In der unteren Reihe ist in der Mitte das

Kaiserlich deutsche Wappen angeordnet; beiderseits steht ein Engel mit dem bernischen Schild in den Händen.'

Die vielen, frei bewegten Figuren, die Zierlichkeit in der Ausführung der Details, die Glut und feine Stimmung der Farben zeichnen gleichermaßen diese Werke aus.

Schwierig ist es zu sagen, wo Sterr gelernt hat — nur wenige allgemeine Reminiscenzen an Dürer lassen sich in der Madonna konstatiren, sonst ist er durchaus selbständig.

Von gleicher Vollendung sind die Glasgemälde in Hindelbank.[92] Es sind ein St. Johannes, der den Ritter von Erlach empfiehlt, ein Christus als Weltenrichter, ein St. Vincentius, ein bernisches Staatswappen, ein St. Christophorus und eine St. Catharina. Sämtliche Arbeiten sind von 1519 datirt.

Ein direkt auf die Scheiben bezügliches Dokument besitzen wir diesmal nicht. Dagegen werden dem Besitzer von Hindelbank, Hans von Erlach 1518, „an sin buw zur Stür XXV ₶“ geschenkt. Diese Unterstützung bezieht sich höchst wahrscheinlich auf die Renovirung der Kirche von Hindelbank. Ueberdies kommt uns die Stilkritik zu Hilfe. Die Figur des St. Vincentius ist fast die nämliche, wie in Jegistorf. Die Zeichnung, die Detailbehandlung, die Ornamentik, die Farben sind dieselben, nur hie und da etwas variirt. Das schönste dieser Glasgemälde ist die hl. Catharina, die tadellos sein würde, wenn die Gewandmassen noch ein wenig übersichtlicher geordnet wären. Ein in der Schweiz seltener Sinn für Anmut und Schönheit spricht sich in diesem Meisterwerke der Glasmalerei aus. Endlich ist als dritter Cyklus der vom Jahre 1518 und 1519 in Lauperswil zu nennen. Wir erblicken hier wiederum den St. Eustachius von Jegistorf, außerdem eine St. Catharina, einen St. Bartholomäus und einen St. Andreas, welche durch ihre ehrwürdige Erscheinung uns an Dürer von neuem denken machen, ohne daß wir jedoch im Stande wären, genaue Analogien anzuführen; Sterr hatten offenbar nur leichte Erinnerungsbilder vorgeschwebt. Die Donatoren waren Andreas zender vogt von Trasselwald und seine Frau.[93]

Sterr'sche Atelierbilder findet man noch hie und da, z. B. einen St. Vincentius in Leuzingen. Der Meister scheint, trotz-

dem sein Name in den allerdings unvollständig erhaltenen Akten nicht wieder erscheint, ein vielbeschäftigter Glasmaler gewesen zu sein, der vielleicht früh verschieden ist. Für uns genügt es ja auch, konstatirt zu haben, daß wir in Sterr einen Repräsentanten der bernischen Glasmalerei während dieser Jahre sehen dürfen, in dessen Werken sich die Vorzüge dieser Glasmalerschule wiederspiegeln: bedeutend in der Auffassung, Kraft in der Zeichnung, tiefe Glut in den Farben und eine seltsame Verbindung der italienischen und gotischen Ornamente. Wer im einzelnen die kleineren Wandlungen in der Glasmalerei verfolgen will, muß den Wanderstab in die Hand nehmen und von Dorf zu Dorf marschiren — wir sind zufrieden, in Sterr eine allgemein bezeichnende Figur sehen zu dürfen, die uns die sonst gar zu klaffende Kluft zwischen dem Meister mit der Nelke und Nicolaus Manuel, gen. Deutsch, überbrücken hilft.

Nicolaus Manuel, gen. Deutsch,[94] muß 1484 in der Stadt geboren sein, da er laut einer Notiz in den Registern der Obergerbern-Zunft im April 1530 sechsundvierzig Jahre alt gestorben ist. Er war der Sohn des Emanuel de Alamanis aus einer unehelichen Verbindung mit Margaretha Frickart, der natürlichen Tochter des Stadtschreibers Dr. Thüring Frickart. Dieser natürliche Großvater Manuels war ein wohlangesehener Mann, der oft als Diplomat im Dienste des Landes verwandt wurde und eine einflußreiche Rolle spielte. Auch als Schriftsteller ist er durch die Darstellung des Zwingherrnstreites bekannt. Er starb 80jährig 1519 zu Brugg. Ob er sich viel um seinen Enkel Nicolaus bekümmert hat, bleibt bei der ganzen Sachlage etwas zweifelhaft; obwohl ihn die außereheliche Geburt wenig abhalten konnte. Denn in Bern sah man damals derartige Dinge anders an als heute. War doch der außer der Ehe erzeugte Sohn des letzten Bubenberg Inhaber mehrerer öffentlicher Ehrenstellen.

N. Manuel oder wie er sich seit seinem Auftreten in der Oeffentlichkeit nannte „Deutsch“, hatte, wie es scheint, keinen Gefallen an den Büchern, vielleicht eher an den Waffen. Sein späterer Schwager Hans Frisching († 1559) war in der Jünglingszeit Manuels ein bekannter Feldhauptmann — hat unser Künstler an seiner Seite das lustige, tapfere und derbe Treiben der Reis-

läufer kennen gelernt, wie er es uns nachher so anschaulich, so lebenswahr zu schildern wußte?

Daß Manuel nicht im eigentlichen Sinne als Maler gelernt hatte, beweist jede Arbeit, die er bis zu seinem Tode geliefert hat. Seine Beschäftigung als Baumeister, die uns urkundlich für die Einwölbung des Chores des St. Vincentius-Münsters (1517) beglaubigt ist, kann in Anbetracht seiner perspektivisch fehlerhaften Zeichnungen, seines Mangels in der Kenntniß der architektonischen Details nicht für eine etwaige frühere Lehrlingszeit als Architekt geltend gemacht werden. Auch ist es nicht statthaft, seine an Goldschmiedearbeiten erinnernde Ornamentik für eine vorhergehende Tätigkeit als Goldschmied oder dergl. anzuführen, wie ich es in meiner Monographie getan habe; denn diesen Zierformen begegnet man, insbesondere in der Glasmalerei, in den ersten zwanzig Jahren des Jahrhunderts an einer Reihe von Orten in der Schweiz. Also was war Manuel, bis er ca. 1505 d. h. bis zu der Zeit, in der er ca. 21jährig mit schülerhaften Zeichnungen seine Karriere als Maler begann? Am ehesten vielleicht ein Krieger; aber sicher keiner, der zugleich den Stift des Künstlers in der Hand hatte; denn den konnte er damals noch gar nicht führen.

Bei wem lernte Manuel, als er durch irgend welche Gründe veranlaßt wnrde, daheim ein nährendes Gewerbe zu suchen?

Seine frühesten Zeichnungen zeigen die unverkennbare Einwirkung Albrecht Dürers. Im Allgemeinen scheint mir jedoch Manuel mehr oder weniger Autodidakt gewesen zu sein, der ohne feste Grundsätze und Regeln sich durch selbständiges Beobachten fortzuhelfen versuchte, aber nicht so begabt war, sich einen eigenen Stil zu schaffen, sondern im Gegentheil im Gefühle seines Unvermögens und im Wunsche, recht Vortreffliches zu leisten, immer nach neuen Ausdrucksmitteln suchte. Deshalb verließ er auch, wie wir sehen werden, eine Formensprache nach der andern, sobald eine neu auftauchende ihm besser zusagte; war aber innerhalb der jeweilig erwählten ziemlich konsequent. Ueber die Nachahmung der Weise Dürers sagt Vögelin: „wenn von irgend einem nachweisbaren äußeren Einfluß auf unsern Künstler die Rede sein kann, so ist es der-

jenige der Dürer'schen Holzschnitte und Kupferstiche. In den Zeichnungsbüchern des Basler Museums finden sich einzelne Zeichnungen nach Dürer'schen Motiven u. a. eine freie Nachbildung von Dürers großem Glück." Dies Blatt gibt uns eine Datierung nach rückwärts bis ca. 1505. Es ist aber auch sonst eines der wichtigsten aus dieser Periode Manuels. Des Künstlers technische Fertigkeit ist noch eine recht unbedeutende. Seine Federführung ist eine ungeschickte, die Angabe der Lichtparthien mit weißer Farbe ohne intimeres Verständniß. Dagegen ist seine geistige Erfassung des Stoffes ganz selbständig. Dürer gibt dem „großen Glück" Zügel und einen Pokal in die Hand — das Sinnbild der Warnung vor dem Uebermute und den Trost für unbelohnte Verdienste. Manuel dagegen läßt das junge Weib mit Fangleinen spielen und setzt ihr einen kleinen Amor auf die Schultern, der soeben im Begriffe ist, einen Pfeil abzusenden, dessen Spitze eine Narrenkappe ziert. Im engsten Zusammenhange mit der „Fortuna" steht ein zweites Blatt, das wohl die Vergänglichkeit des Irdischen, den Kreislauf des Seins versinnbildlichen soll. Ein nacktes Weib fliegt auf einem zweilehnigen Sessel durch die Luft. In der linken Hand hält sie einen Todtenkopf, der mit einer Feder geschmückt ist; in der Rechten eine Wanduhr, auf der ein Kompass liegt. Auf dem linken Beine steht ein breites gebuckeltes Gefäß, das eine brennende Flüssigkeit enthält. Unterhalb der die Lüfte durchfahrenden Gestalt dehnt sich eine Seelandschaft aus.

Die Zeichnung ist besonders deshalb interessant, weil Manuel sich, für uns erkennbar zuerst, eine Gestalt ohne Beihilfe erfinden mußte. Die Zeichnung einer See- und Berglandschaft bot dem jungen Künstler Anlaß, seine Kräfte auf einem andern Felde zu versuchen. Er mußte sich wohl allerdings selbst gestehen, daß der Versuch recht mißlungen war. Insbesondere fehlt jede Kenntniß der Perspektive. Aus eben dieser Zeit dürften noch zwei Federzeichnungen stammen. Zunächst ein in Vorderansicht dastehender Landsknecht mit Profilwendung nach links. Die Rechte greift an das Schwert, während die Linke die im Winde flatternde Fahne hält. Die Behandlung ist, obwohl noch immer ungelenk z. B. in den wie aus Blech gebildeten

Falten des sonst nicht übel angeordneten Mantels, dennoch frischer als sonst. Auf dem zweiten Blatte sind fünf Männer versammelt, die durch lange Bärte und Krummsäbel als „Türken“ oder „Heiden“ bezeichnet sind. Ein Typus, der durch Dürers Schnitte besonders beliebt geworden war. Die energische, aber nicht fehlerfreie Zeichenweise erinnert an einen Holzschnitt. Endlich ist noch die Zeichnung der Salome mit dem Kopfe Johannis d. T. zu nennen.

Mit diesen Arbeiten sind wir meines Erachtens etwa bis zum Jahre 1511 gekommen. Denn sämmtliche bisher erwähnten Zeichnungen werden eine Charakteristik nicht vertragen, wie sie Rahn[95] der von ihm aufgefundenen, jetzt in Bern befindlichen Zeichnung von 1511 mit Recht gibt. Man dürfte weder von einem charaktervollen Haupte noch von einem Mantel sprechen, der in kunstreichem Wurfe geordnet ist. Die Handrisse sind nicht ungeschickt, aber doch in jeder Hinsicht schülerhaft. Sogar die hl. Anna Selbdritt, eben die 1511 datirte, aber nicht monogrammirte Federzeichnung ist kein Meisterwerk. Die Linien sind teilweise schwächlich und zitterig und die Tuschirung ist ungeschickt. Trotzdem ist sie „künstlerischer“, als die vorhergehenden. Manuel weiß namentlich besser mit seinen Mitteln zu rechnen. Mit seiner Entwicklung geht es von nun an überhaupt schneller voran. Die „drei Nachtwächter“ (von 1513) mit der Feder und weißer Tusche auf blaugrauem Grunde sind sowohl gewandt gezeichnet, wie zwanglos komponirt. In diesem Jahre wird Manuels Name auch zuerst in den Staatsrechnungen erwähnt „denne Manuel den maler vmb ein paner Stangen ze malen 10 Sch; denne Manuel den maler von den heiligen dry küngen in die paner, auch von laupperbüchsen ze malen dergleichen von schilten an die lagel 5 ℔ 10 Pf. etc.“ Diese Malereien, die allerdings sicher ganz handwerksmäßige Produkte waren, sind verloren gegangen; trotzdem können wir uns von Manuels Fähigkeiten als Maler um ca. 1513—1515 ein Bild machen. Das doppelseitige Oelbild mit dem St. Lucas und der Geburt der Maria ist nach meiner wohl allgemein angenommenen Datirung etwa um diese Jahre entstanden.

Auf der Vorderseite sitzt St. Lucas im Profil nach links auf einem smaragdgrünen Kissen. Er trägt ein schwarzes Untergewand, über das ein roter Mantel in weichen Falten fällt. Eine schwarze Mütze bedeckt das blonde gelockte Haupt. Vor ihm, ein wenig schräge nach rechts gerückt, steht die Staffelei mit dem angefangenen Madonnenbilde. Auf einem niedrigen Bänkchen liegen vor ihm seine Pinsel ausgebreitet.

Eifrig war der Maler beschäftigt — noch hält die Linke die Palette und den Malstock, die Rechte den Pinsel, da ward ihm plötzlich die Vision, die in der oberen linken Ecke des Bildes durch Goldstrahlen angedeutet ist. Wie gebannt blickt St. Lucas auf dieselbe hin. Rechts hinter ihm in der Tiefe des Gemaches reibt teilnamlos sein Geselle die Farben. Durch das viereckige, ziemlich in der Mitte des Gemaches angebrachte Fenster fällt unser Blick auf eine heitere, von Bergen umsäumte Seelandschaft.

Eingerahmt wird das Gemälde links und rechts von zwei gotischen mit mißglückten „renaissanceartig“ gebildeten Blättern verzierten Kapitellen, auf denen einerseits ein steinfarbener Putto mit einem Täfelchen, andererseits kleine musizirende Engel stehen. Eine doppelte Blumenguirlande schlingt sich über das Bild. Auf der Rückseite ist die Wochenstube der St. Anna dargestellt worden. Die Matrone liegt rechts im Hintergrunde des Zimmers in dem großen von grünen Gardinen umhüllten Himmelbett. Im Vordergrunde schreitet von rechts her eine junge Frau in rotem Rocke und fliegender weißer Schürze mit kräftigem Schritte auf die links am Boden sitzende Amme zu, die dem dargereichten Kinde beide Arme entgegenstreckt. Zur Linken, am Fußende des Bettes, sitzt an einem mit allerlei Geräten besetzten Tische die alte Wehmutter, der die müden Augen zugefallen sind. Ein kleines Rundfenster hinter ihr geht auf eine „Laube“; zwei Männer schreiten gerade vorüber. In der Höhe des Zimmers schwingt ein Engel ein Rauchfaß; zahllose liebliche kleine Genossen gucken aus dem ihn umgebenden blauen Gewölke heraus.

Die technische Durchbildung ist sehr sorgsam und zierlich. Manuel hatte offenbar noch nicht gar zu viel gemalt. Die Farben sind dünn aufgetragen und fest verschmolzen. Das Inkarnat ist in einem warmen, bräunlichen, aber hellen Tone mit dunkel-



NICOLAUS MANUEL gen. DEUTSCH.

St. Lucas. Partie von der Außenseite des St. Lucasbildes.

Bern. Kunstmuseum.

braunen Schatten gehalten, die in dem eher braunrot als rosa gemalten Wangenrot violett werden. Unter den Farben fallen besonders ein dunkles Rot, ein sattes Smaragdgrün und ein schmutziges Kirschrot auf. Die Gesichstzüge des St. Lucas hat Manuel offenbar den eigenen entlehnt. Das Oval der Frauen ist länglich, die Augen sind ein wenig schmal und die Pupillen nicht immer richtig gestellt. Die Nase ist spitzig, die Lippen dünn und etwas zusammengezogen, wodurch der Künstler ein freundliches Lächeln ausdrücken wollte. In den Gewändern liebt er das altertümliche Spielen mit den Zipfeln; die Falten fallen weich. Eigentümlich sind ferner auf der Rückseite im Kleide der sitzenden Amme die Falten gelegt. Es ist, als ob mit der Hand der Stoff willkürlich eingedrückt worden wäre.

Unverkennbar ist auch noch in diesem Bilde die Anlehnug an Dürer, soweit es die Komposition und Zeichnung betrifft. Vögelin schreibt über die Landschaften Manuels generell: „— — und in der Behandlung der Landschaft stimmt Manuel auffallend mit Dürer überein“. Speziell zu diesem Bilde (zur Vorderseite). „— — — und zuvorderst liegt ein Schloß in der Art der Dürerischen Weiherhäuser.“ Außer dieser allgemeinen Uebereinstimmung läßt sich auch eine direkte Anleihe bei dem Nürnberger Künstler konstatiren; indem Manuel aus dem betreffenden Holzschnitte in Dürers Marienleben einzelne Parthien herübergenommen hat. Manuel hat sonst sein Bild gut durchgedacht. Die Personen sind genügend belebt, zum Teil vortrefflich charakterisirt. Die Zeichnung ist im Allgemeinen ganz brav; allerdings etwas reichlich zierlich, und manchmal ein wenig unsicher. Die Gesetze der Perspektive sind nicht immer richtig gehandhabt.

Vor diesem, als dem ersten Oelbilde drängt sich nun aber auch die Frage auf, bei wem Manuel das Malen gelernt hat. War Dürer auch in dieser Hinsicht das Vorbild? Sicher nein, denn dessen Farbenwahl ist eine durchaus andere. Wer also? Wie schon bemerkt, können wir von den neben unserm Künstler in diesen Jahren zu Bern schaffenden Malern keinen einzigen beurteilen. Wir besitzen weder Oelbilder noch sichere Zeichnungen; einzig Glasgemälde stehen uns zum Vergleich zu Gebote. Aber die in ihren Grundbedingungen so verschiedene

Technik derselben gibt uns meines Erachtens für die Lösung der vorliegenden Schwierigkeit keine Handhabe. Einzelne Farben erinnern in ihrer dunklen Mischung an die Augsburger Schule, andere, die helleren, wiederum nicht. Wir müssen zudem im Auge behalten, daß dies Bild nachweislich nicht das erste Manuels war. Können da die schwereren Töne nicht aus einer früheren Manier stammen, um so mehr, als die späteren Malereien Manuels in helleren Farben gehalten sind? Die Gemälde von Hans Friess in Fribourg aus dem Jahre 1506 etwa weisen noch die meisten Aehnlichkeiten mit diesem Bilde Manuels auf. Wir treffen in den dunklen Mischungen und auch in der Faltengebung[96] Uebereinstimmungen an, allerdings auch Gegensätze.

Der äußeren Anhaltspunkte für die Möglichkeit einer Begegnung beider Maler wären genügende vorhanden. Die Familie Friess soll zunächst aus Bern stammen; dann wird Hans Friess schon 1480 in Verbindung mit einem bernischen Maler, jenem Bichler, genannt. Friess wurde ferner 1509 in den Jetzerschen Angelegenheiten nach Bern berufen; 1512 war er, wie es scheint, längere Zeit in dieser Stadt anwesend, seit 1516 ist er hier als ständig wohnhaft nachweisbar. Er war also eine in Bern wohlbekannte Persönlichkeit. Bedenkt man nun weiterhin, daß dieser Maler sich eines sehr weiten Rufes erfreute, so liegt es nicht gar so sehr aus dem Wege, wenn man in Rücksicht auf gewisse Aehnlichkeiten zwischen Manuels und Friessens Malereien auf diesen als Unterweiser rät. Um so mehr Recht hat man dazu, als Friess sich gerade in den kritischen Jahren Dürer genähert hatte. Dennoch müssen wir uns bescheiden, diese Ansicht nur als eine Hypothese geltend machen zu dürfen. Archivalische Beweise besitzen wir nicht. Das Eine darf man aber unter allen Umständen nicht leugnen, daß sich in diesem Gemälde Manuels die Augsburgische Farbenwahl findet,[97] die für die Bilder von H. Friess nachgewiesen ist.

In den Rechnungen des Rates erscheint Manuel von nun an des öftern. Seit 1513 wird er für allerlei Malarbeiten, wie auch für architektonische Aufgaben in Anspruch genommen. Im Jahre 1517 malte er im Auftrage „siner Herrn“ eine Tafel für Grandson. Der enorme Preis von 272 ℔ 16 Sch. wurde für

dieselbe bezahlt. Auch seine Privatkundschaft scheint um diese Jahre eine recht achtbare gewesen zu sein; wenigstens mehren sich von nun an die Werke seiner Hand. Auch konnte er billigerweise Anerkennung erwarten, denn die zwei resp. drei 1517 datirten Malereien sind schon tüchtige Werke.

Den Uebergang von ca. 1515—1517 dürften eine Anzahl von Handzeichnungen veranschaulichen, die sämmtlich auf dunkelorangefarbenem Papier mit der Feder gezeichnet und mit Weiß gehöht sind.

Zweimal wiederholt sich das Motiv, daß ein alter Mann ein junges Weib durch goldene Versprechungen für sich zu gewinnen sucht. Ferner wäre eine „thörichte Jungfrau“, die ganz in Vorderansicht mit leicht geneigtem Haupte traurig auf die gegen den Boden gewandte Lampe blickt, zu erwähnen. Des weitern ein junges Mädchen in der Tracht der Zeit, das ein Herz auf eine Lanze gesteckt hat. Und endlich gehört hieher eine Wappenvisirung: von Baumstämmen, deren Aeste sich verbinden und auf denen muntere Knaben ihr Spiel treiben, wird ein Bogen gebildet, unter dem eine reich gekleidete Schweizerin neben einem Wappen sitzt, dessen Schild einen Löwen aufweist.

Der Linienzug ist in allen diesen Blättern relativ frei; die Lichtpartien hingegen sind noch immer nicht geschickt herausgearbeitet. Die einzelnen Körperteile sind runder und voller geworden.

Der Einfluß, der hier für uns zum ersten Male nachweisbar zu Tage tritt, der des Hans Baldungs gen. Grien, prägt sich jedoch schärfer in den drei Gemälden von 1517 aus, die mit weißer Farbe auf braunem Grunde gemalt sind. Die Blätter und Gräser sind leicht mit Grün angelegt. Zwei der Bildchen sind auf der Vorder- und Rückseite einer Tafel gemalt und stehen offenbar in einem inneren Zusammenhange.

Auf der Vorderseite ist das Bad der Bathseba geschildert. Innerhalb eines mit einer Mauer umzogenen Hofes sitzt dieselbe auf einem Kissen im Bassin und wäscht ihren linken Fuß. Um sie herum gruppiren sich die Dienerinnen, unter denen besonders

die links vom Rücken gesehene durch ihre schöne, reich geschmückte Figur auffällt. Neben dem Bassin steht ein eleganter im Kandelaberstil aufgebauter Brunnen. Das Wasser desselben spenden kleine allerliebste Knaben, auf eine teils recht ungenirte, teils originelle Weise, wie z. B. aus einer Armbrust schießend. Aus dem Erker eines sich links hoch über die Umfassungsmauern erhebenden Gebäudes blickt der König.

Auf der Rückseite umarmt der Tod eine Dirne. Zur Linken tragen zwei einzelne Säulen ein hohes Gebälkstück. Auf der ersten dieser, unterhalb und zur Seite des aufliegenden Simses, ersticht sich ein Amor. Ihm gegenüber steht rechts auf einer niedrigen runden Säule eine unbekleidete Frauengestalt, die Keuschheit. In der Mitte der Tod und das Mädchen. Einzelne Haarstreifen kleben am kahlen Schädel des Sensenmannes, einige Hautfetzen am Rücken- und Brustknochen, während die kokett im Tanzschritte gestellten Beine mit Lumpen von reich zerhauenen Landknechtshosen bekleidet sind. Die Rechte legt er mit unwiderstehlicher Kraft um das Genick des Mädchens, das er küßt. Unter das Gewand faßt die Linke, nach der unwillkürlich die rechte Hand des jungen Weibes greift.

Dies letztere Bild ist mit geradezu genialer Sicherheit hingeworfen. Jeder Mangel, der der sorgsam ausgearbeiteten Vorderseite noch anhaftet, ist hier wie durch Zauberkraft fortgebannt. Man merkt, daß das, was der Meister hier sagen wollte, vom tiefsten Grunde des Herzens kam. Wir wissen aus dem Lebenslauf des Künstlers, aus seinen Schriften, wie mächtig er von den moralischen Schäden seiner Zeit bewegt war, die ihm während seiner periodisch immer wieder aufgenommenen kriegerischen Laufbahn doppelt kraß entgegentraten. Sollten wir da in einem Gemälde, wie dem beschriebenen, nicht eine tiefere Deutung finden, als zu sagen, „Manuel dachte sich den Tod als — Landsknecht“.[98] Ganz zwanglos ergibt sich ja auch der Text zu den Bildern. Auf der Vorderseite ist von der unreinen Liebe gesprochen worden, auf der Rückseite die Moral hinzugefügt worden: daß durch die grobsinnliche Lust die echte Liebe stirbt und daß der Tod aus ihr geboren wird. Auch daß Manuel gewissermaßen als Arzt seinen Mitbürgern die Folgen der Wollust vor-

hielt, darf den nicht wundern, der weiß, daß aus jeder Chronik jener Tage die lauteste Warnung ertönt, sich vor der damals gerade grassirenden Lustseuche (morbus gallicus), vor den Buhldirnen zu hüten. Was jene Chronikenschreiber schrieben, malte Manuel als Künstler. Daß er durch die Bekleidung des Skelettes den Tod in eine direkte Beziehung zu den Reisläufern setzte, wird auch durch die Zeitläufte genugsam erklärt. Fast auf jeder Seite eines jeden Berichtes aus dem XVI. Jahrhundert kann man lesen, daß diese Krieger aus fremdländischen Kriegen die wachsende Immoralität in das bedürfnislose Land der Eidgenossenschaft eingeschleppt hatten. Wer aber in Manuels Werken nur die Freude am Lasciven findet, kann wegen seiner vollkommenen Unkenntnis des Charakters dieses Mannes nur bedauert werden.

Ebenfalls 1517 ist das dritte weiß auf dunkelbraunem Grunde gemalte resp. mit Oelfarben gezeichnete Gemälde unseres Künstlers: eine „Lukretia Romana", die sich den Dolch in die Brust stößt. Die Gestalt ist bis etwas unterhalb des Gürtels en face sichtbar. Das Haupt ist auf die linke Schulter geneigt. Mit der Rechten bohrt sie sich die Waffe ins Herz. Umgeben wird das Mittelbild von einem grau in grau gemalten Rahmen, der aus Renaissance-Ornamenten, die aus phantastischen Gestalten zusammengesetzt sind und in denen kleine Knaben herumklettern, gebildet ist. Die Entstehungszeit, die technische Behandlung und der Vorwurf sind dieselben, wie die jener beiden. Ist es deshalb nicht vielleicht erlaubt, die Legende jener ersten Bilder weiter auszuspinnen? Sollte die Lucretia nicht das Gegenbild zu dem dort versinnbildlichten Laster und dessen Konsequenzen bieten?

Gerade dies Werk gibt uns auch Gelegenheit, den Einfluß Griens auf Manuel stilkritisch zu beweisen. Baldung war damals im Westen neben Dürer wohl der bekannteste Künstler, insbesondere durch seine Clairobscure-Holzschnitte. Diese, gewöhnlich auf braunem oder sonst gefärbtem Hintergrunde ausgeführten Schnitte kamen sowohl durch die malerische Behandlung, als auch durch ihre flüssige gefällige Zeichnung dem jetzt allerorts, selbst in dem Vororte zeichnerischer Bestrebungen, in Nürnberg unwiderstehlich hervorbrechenden, weil innerlich begründe-

ten Triebe nach Farbe, nach Schönheit der künstlerischen Sprache entgegen. Gerade in einem von den Centren der Kunst so abseits gelegenen Orte, wie Bern, wohin sich wohl kaum jemals ein fremdes Gemälde hinverirrte, mußten derartige gewissermaßen in Farben ausgeführte Schnitte nachhaltig wirken. Sie gaben ja gewissermaßen einen Ersatz für den erwähnten Mangel an Oelbildern. Und nach farbiger Wirkung strebte man — wen darf es Wunder nehmen, wenn die schwarz und weißen Schnitte selbst eines Dürers vor den koloristisch behandelten Anderer vergessen wurden? Manuel gehorchte nur seiner innersten Natur, als er von Dürers Formensprache abwich und der Griens sich zuwandte. Er übernimmt von Baldung die kürzere und vollere Gestalt, zeichnet und modellirt wie dieser, mit feinen Kreuzstrichen, die sich allmählich im Lichte in lauter kleine und kleinere Häkchen auflösen, setzt wie dieser die höchsten Lichter z. B. auf den Gewandsäumen mit einem kurzen festen, ziemlich breiten Striche auf.

Den beschriebenen Bildern verwandt sind eine Anzahl von Handzeichnungen, z. B. ein junges, die Flöte blasendes Mädchen, ein Krieger, der mit langem Mantel geschmückt, die Hände an sein Schwert gelegt, in augenblicklicher Ruhe dasteht. Manuel hat, ob er nun seine erste Jugend im Heerlager verbracht hat oder nicht, ohne jeden Zweifel oft genug im Kriege und im Frieden jenen kühnen schweizerischen Soldaten kennen gelernt, der damals der Hort und der Schrecken der kriegführenden Mächte in Mitteleuropa war. Manuel unterscheidet sich in der Behandlung dieses Stoffes geradezu grundsätzlich von Urs Graf. Dieser verkörpert mehr oder weniger stets den rohen, zu jedem Streite aufgelegten, grob sinnlichen, dabei kindlich eitlen Soldknecht, der vom Kriege lediglich Geld und Zuchtlosigkeit verlangte. In Manuels Reisläufern kommt dieser Zug seltener zum Durchbruche, im Allgemeinen charakterisirt er sie als echte Krieger, er zeichnet gewissermaßen den Edelmann unter den Reisläufern, weil seine eigene Gesinnung jedem Gemeinen abhold war.

Nicht viel später als 1517 ist das große in Guazzofarben ausgeführte Gemälde mit der Geschichte von Pyramus und



NIKOLAUS MANUEL gen. DEUTSCH. Ein Krieger.

Basel. Öffentl. Kunstsammlung.



Thisbe ausgeführt worden (Basel). In der Mitte des Vordergrundes steht eine schöne Buche. Auf dem Rasen liegt rechts der todte Pyramus, an dessen rechter Seite die in ein dünnes Hemd gekleidete Thisbe niedergekniet ist. Sie stößt sich das Schwert in die Brust. Im Mittelgrunde schleicht der Löwe, das Gewand im Maule, nach rechts dem Walde zu. Den Saum desselben bespühlt ein See, der mit Bäumen umstanden ist und sich tief in den Hintergrund hinein erstreckt. An seinem jenseitigen Ufer baut sich eine tiefblau getönte gewaltige Bergkette auf. Von dem Gebirge ziehen sich zur Linken fruchtbare Gefilde, aus denen noch einmal ein breiter Felsklotz emporragt, bis zu der im Mittelgrunde liegenden befestigten Stadt herab. Eine Brücke führt von dort über den sich hier zum Fluß verengenden See zu jenen Matten, auf denen sich das Liebesdrama abgespielt hatte. Zwei junge Frauen haben die Stadt voller Sorge verlassen, deren Berechtigung sie soeben mit lautem Schmerze erkennen. Das Morgenrot färbt, noch kämpfend mit den nächtlichen Schatten, mit fahlen Tönen Himmel und Erde.

Wird die Kritik auch vieles an der äußeren Form auszusetzen haben, so wird sie auch nicht leugnen können, daß sie es nicht nur mit einem kunsthistorisch wichtigen, sondern auch echt künstlerischen Werke zu tun hat. Der Meister, der diese Landschaft schuf, der sah in der Natur nicht nur Wiesen, Seeen, Berge und Täler, sondern er brachte auch dem geheimnisvollen Leben, das in derselben lebt und webt, ein verständnisvolles Herz entgegen. Aus diesem Empfinden heraus schenkte er uns eine hochpoetische Stimmungslandschaft. Der volle Zauber, der über einer Landschaft im Morgengrauen liegt, ist in den fast träumerisch die Zweige und Blätter senkenden Bäumen, in dem stillen, vom ersten Strahle der aufgehenden Sonne getroffenen Gewässer, in den durch den Dunst des Morgens in sattes Blau getauchten Bergen zum feingestimmten Ausdrucke gekommen.

Im Jahre 1518 ist sicher eine, mehr als wahrscheinlich aber sind zwei Malereien entstanden. Vögelins Ansicht, daß beide als lange Schmalbilder auf Leinwand an der Ecke des Manuel'schen Hauses angeordnet gewesen waren, scheint mir sehr annehmbar. Um so eher, als das eine dieser Bilder als Lein-

wandbild (ursprüngliches völlig übermaltes Original?) erhalten ist. Für das andere lassen die auf der am 28. Aug. 1732 von K. R. Dick hergestellten Kopie erkennbaren Beschädigungen, Leinwand als ursprünglichen Malgrund vermuten.

Auf einem hohen viereckigen Sockel erhebt sich auf dem letzteren Gemälde jederseits eine kurze, reichgeschmückte gebauchte Säule. Auf denselben lastet ein Bogen, der mit phantastisch gebildeten Ornamenten verziert ist. Eine durch die Breite des Bildes und bis zur halben Höhe gehende Mauer teilt dasſelbe in zwei Abteilungen. In der unteren kniet links neben einer älteren, „ehrbaren“ Frau ein Jüngling: „O Salomo was dust du hie? Der wysest so v̂f erden jeh von frauwen lyb ward geboren macht dich ein wyb zu einem toren so soll mich ouch.“ Eine hohe Säule mit einem phantastisch gebildeten Ungeheuer oder Standbild ragt etwas weiter nach rechts hoch empor. Vor diesem Götzen kniet ein weißbärtiger, etwas stupide ausſehender Mann, angereizt durch drei Frauen, deren Erscheinung eine lockere Lebensweise verrät. In dem oberen Stockwerke, gleichsam auf einer Zuschauerbühne, sitzen und stehen eine Menge Menschen: Mönche, Ratsherren, Frauen, Gelehrte u. s. w. Aus der Mitte dieser Personen erhebt sich in ganzer Gestalt ein junger Krieger, der seine Hand ans Schwert legt.

Seit Grüneisens Biographie unseres Meisters hat mit einer Ausnahme die Deutung dieses Freskos stets dahin gelautet, Manuel habe direkt oder indirekt — wie Bächtold und Vögelin wollen — seinen Großvater, der im neunzigsten Lebensjahre eine Ehe mit seiner Magd einging, lächerlich machen wollen. Vögelin sagt: „— der Gegenstand ist der aus der Zeit Salomos bis in die Gegenwart hinaufreichende Götzendienst; also ein merkwürdig früher Protest gegen den Bilderdienst der katholischen Kirche. Die Beziehung auf Manuels Großvater, den abergläubischen Stadtschreiber Thüring Frickart wird sich nicht ableugnen lassen.“ Rettig hatte in einem kleinen Aufsatze schon Front gegen Grüneisen gemacht, durch die Veröffentlichung eines Briefes Manuels, den dieser 1522 aus dem Kriegslager schreibt und der auch gegen Vögelins Worte verwendet werden kann. Der Künstler schreibt: „gnedigen Herren ich bitten üch ir

wellend mich lassen genießen mynes lieben Herrn und Großvatters Toctor Thüring etc." Er bezieht sich also auf die Dienste und das Andenken seines Ahnen, um eine öffentliche Stellung zu erhalten. Hätte er das wagen dürfen, wenn er wirklich in einer jedermann deutlichen Anspielung seinen Großvater vor allen Leuten an den Pranger gestellt hätte? Ich glaube nein. Vögelins allgemeine Erklärung des Gemäldes als eines Protestes gegen die Bilderverehrung erscheint mir hingegen sehr wohl gelungen.[99] Um so mehr, als nach demselben Gelehrten wahrscheinlich die sogenannte Bauernhochzeit das Gegenstück abgab.

In friesartiger Anordnung geht von links nach rechts ein Zug von stark karrikirten Männern und Frauen nach der Pforte einer Kirche. Zu äußerst links schleppt ein junger Mann einen Schinken und einen Bierkrug; die Frau neben ihm trägt eine Katze und einen Korb. In der Mitte des Zuges schreitet die Hauptperson einher, ein fürchterlich häßliches Weib, das stark dekolletirt und mit Blumen geschmückt ist und einen Rosenkranz in der Hand hält. Zwei Männer geleiten sie, während drei andere, die mit Käse, Kuchen, Wild u. s. f. beladen sind, voranschreiten. Drei Musikanten blasen den Festmarsch. Vor ihnen geht mit gewichtigen Schritten ein Zwerg an zwei im zweiten Grunde stehenden und auf ihn deutenden Männern vorbei auf den dicken, unter der Kirchentür stehenden Pfaffen zu. Aus einer neben der Pforte zur Linken befindlichen Luke schießt ein junger Bursche vermittelst einer Armbrust dem Geistlichen einen Berner Wecken in den geöffneten froschmaulartigen Mund.

Zweifelsohne gibt C. Bühler im Katalog der öffentlichen Kunstsammlung in Bern, woselbst das Bild sich jetzt befindet, die richtige Erklärung, wenn er sagt: „la composition est d'un caractère satirique et cache peut-être une charge de l'artiste contre l'avidité du clergé de son temps."

Es ist in den Bildern ein allerdings früher, aber bei Manuel unter den herrschenden Zuständen am Ende nicht zu sehr auffallender Angriff auf die äußeren Schäden der katholischen Kirche enthalten. Tillier[100] schreibt sicher ganz berechtigt: „—

und von dem allgemeinen Unwillen über den schändlichen Betrug der Predigermönche in seiner Vaterstadt auf das Lebendigste ergriffen, ließ er von da an keine Gelegenheit vorüber gehen, ihr elendes Treiben zu geißeln.“ Manuel war dazu vollkommen berechtigt, um so mehr, da er, wie alle echten Reformatoren, dem Priester ließ, was des Priesters war. Und schließlich lief der Künstler kaum eine große Gefahr; denn gerade in Bern wird die Geistlichkeit nach den jüngsten Vorfällen nicht wegen jeder Kleinigkeit Lärm geschlagen haben. Um so mehr, als das ganze Volk einem derben, wohltreffenden, satirischen Hiebe, selbst wenn es mit dem Angreifer nicht absolut einverstanden gewesen wäre, nur zugejubelt hätte. Manuel war endlich in der Stadt geradezu derjenige, dem man wegen derartiger Dinge am allerwenigsten etwas am Zeuge geflickt hätte. Denn die Verse unter seinem Todtentanz standen sicher schon 1518/19. Dieselben Verse, deretwegen man es stets für unmöglich gehalten hatte, daß der Todtentanz vor der Reformation gemalt worden wäre. Aus stilkritischen Gründen nahm ich trotzdem s. Z. eine Datirung von ca. 1517 bis spätestens 1521 an. Der äußere Beweis, daß die Malereien um 1519 bereits sicher fertig gestellt waren, liefert das Wappen und Bildnis des Roverea, neben dem die Worte „ich ward allt XXII Jahr“ stehen. Denn Tillier[101] gibt in seiner Geschichte des Freistaates Bern an, daß das Vermögen des Jacob von Roverea im Jahre 1519 konfiscirt wurde, weil er gegen seinen in Solothurn geschworenen Eid dem Herzog Ulrich von Württemberg zu Hilfe gezogen war. Roverea war Feldhauptmann, stand also bereits im Mannesalter d. h. er mußte 1519 mindestens ein Alter von 23—24 Jahren haben. Sein Bildnis bestätigt dies zudem. Es befindet sich etwa in der Mitte des Cyklusses — wie lange Manuel an dem umfangreichen Werke gemalt hat, wissen wir nicht — wenn wir demnach den Todtentanz ca. 1517—1518 datiren, so werden wir wohl kaum fehl gehen. Zweifelsohne unrichtig sind aber die Annahmen, nach denen der Todtentanz erst in den zwanziger Jahren entstanden sein soll.

Da ich dem kurzen, aber völlig erschöpfenden Abschnitte in Vögelins Abhandlung über unseres Künstlers Todtentanz

nichts Wesentliches hinzuzufügen habe, so gebe ich im folgenden die Worte dieses Gelehrten wieder. Er sagt pag. LXXXVI ff:

„Den Groß-Baseler Cyklus eröffnete der „Prediger“, welcher der aus allen Ständen gemischten Menge die nun folgenden Todesbilder und das jüngste Gericht vor Augen stellt. Letzteres ist versinnbildlicht durch das Beinhaus, dem beim Schalle der Trompete und anderer Instrumente die Todten entsteigen. Im Giebelfeld sieht man den Weltenrichter, den Himmel und die Hölle gemalt. Manuel stellt den Prediger ans Ende der Serie; das Beinhaus behält er zwar an der Spitze der Todesgruppen bei, doch mit veränderter Bedeutung und in mehr humoristicher Behandlung. Als ernste Eröffnung des Ganzen aber stellt er demselben die biblischen Bilder der Austreibung der ersten Eltern aus dem Paradies, der Gesetzgebung auf Sinai und der Kreuzigung voran. Dieser theologische, den Ursprung und die Ueberwindung des Todes darstellende, seine Herrschaft über das Menschengeschlecht erklärende Eingang ist eine für Manuels reformatorische Tendenz höchst charakteristische Neuerung. Sie entsprach durchaus dem Geiste der Zeit, weshalb auch Holbein in seinen Todesbildern das Motiv der Hauptsache nach wiederholte.

„Auf das Beinhaus folgen nun die einzelnen Todesgruppen und zwar dem „Dotendanz mit Figuren“ entsprechend, die Geistlichen und die Weltlichen in zwei gesonderten Reihen. Von den Geistlichen sind: der Papst, der Kardinal, der Patriarch (Klein-Basel), der Bischof, der Abt, der Priester (Domherr), die Aebtissin, der Bruder (d. h. Waldbruder, Einsiedler) und die Beguine (Klein-Basel) aus dem Basler Cyklus, der Doktor (nämlich der hl. Schrift) aus dem „Dotendanz mit Figuren“ herübergenommen; nur den Meister, d. h. Astrologen, den Ritter (d. h. Deutschordensritter) und die Gruppe der Mönche hat der Künstler von sich aus hinzugetan. Aehnlich verfuhr Manuel beim weltlichen Stande. Den Kaiser, den König, die Kaiserin, die Königin (Groß-Basel), den Herzog, den Grafen, den Ritter, den Rechtsgelehrten, den Fürsprech (Klein-Basel), den Arzt, den Schultheißen, den Jüngling, den Ratsherrn (Groß-Basel), den Vogt (Groß- und Klein-Basel, Blutvogt), den Kaufmann, den

Narren, die Ehfrau (d. h. Mutter und Kind), den Bettler, den Koch, den Bauern, die Jungfrau, die Juden und Heiden entnahm er dem Basler Cyklus — den Bürger, den Handwerksmann den genannten Buchdrucken, den Kriegsmann dem Lübecker Druck von 1499, so daß er aus eigener Erfindung blos die Metz zum Kriegsmann gesellte, der Jungfrau die Wittfrau an die Seite gab und schließlich den Maler, d. h. sich selbst beifügte. Was das Schlußbild betrifft, so stammt der Prediger, wie wir gesehen, aus Groß-Basel, der Tod als Mäder und als Schütze aber aus dem illustrirten, um 1450 bei Albrecht Pfister zu Bamberg erschienen Werke: die Klagen gegen den Tod, wo sich auch das Motiv der Axt findet, die dort die Alten, bei Manuel aber einen Baum fällt, aus dessen Aesten Männer und Weiber, Geistliche und Weltliche, wie Früchte vom Winde geschüttelt, herabfallen.

„Man sieht, Manuels hervorragende Erfindungsgabe betätigte sich nicht in der Erfindung neuer und frappanter Gruppen. Was er den alten Todtentanzbildern beifügte, lag Alles, zumal im damaligen Bern, sehr nahe. Offenbar wollte man dort dem Todtentanz, d. h. den gegebenen, im Ganzen übereinstimmenden Cyklus der Gruppen zu Basel und in den alten Bilddrucken reproducirt haben. Der Künstler war meist befugt, diesen Cyklus — wie Holbein in seinen „Todesbildern“ tat — nach seiner Laune umzugestalten oder mit beliebigen neuen Scenen zu erweitern. So sehen wir auch das ursprüngliche Motiv dieser Darstellungen, das des Tanzes, zu dem der Tod die Menschen nötigt, von Manuel mit wenigen Ausnahmen beibehalten. Um so bewunderungswürdiger ist dann die Fülle der immer neuen Wandlungen, welche der Künstler diesen stereotypen Motiven abzugewinnen verstand. Fast alle Stellungen und Bewegungen des Todes sind selbständig erfunden; in den Geberden, mit denen das Gerippe seine Opfer höhnt, in der Kostümirung, durch die es sie äfft, in den Instrumenten, mit denen es ihnen aufspielt, herrscht die reichste Abwechslung. Aber nicht nur in diesen Zutaten, auch im Kerne der Handlung, wie der Tod die Menschen packt und von hinnen reißt, ist Manuel, trotzdem seine Vorgänger das Motiv dreißig bis vierzig Mal variirt

hatten, noch selbständig und erfindungsreich geblieben: den Kardinal und den Patriarchen schleppt der Tod an den Quasten ihrer Hüte fort, den Bischof am Mantel, den er sich unter den Arm einklemmt, den Domherrn an seinem über den Kopf geschlagenen Pelzmantel; einen der Mönche reißt er am Skapulier zu Boden, die Jungfrau umarmt er und den Doktor der Schrift erwürgt er — im grellen Kontraste zu dem Abte, dem er freundlich das Kinn streichelt.

„Auch der Tod, der dem Doctor an die Kehle fährt, macht noch die Bewegung des Tanzes; doch gehört dies Bild, wie auch der Tod, der (beim Tanz) die Jungfrau umarmt, schon mehr in die Richtung einiger andern Gruppen von abweichender Auffassung. Es sind dies: der Ordensritter, dem der Tod, von hinten nahend, über dem Brustharnisch den Speer knickt; dem Arzt, dem er ein Loch ins Glas schlägt, so daß der Urin, den jener untersuchen will, ausläuft; der Maler, dem er, ebenfalls von hinten herankriechend, den Malerstock aus der Hand reißt, und vor Allem die erste Gruppe: der Papst. Dieser wird von vier Kämmerlingen auf reichem Thron einhergetragen; während er aber die segenspendende Geberde macht, kommt der Tod auf seinen Stuhl heraufgeklettert und raubt ihm Stola und Tiara. Es ist unverkennbar, daß diese letzteren Vorstellungen nicht mehr Todtentanzbilder im alten Sinne sind. Sie zeigen nicht mehr das symbolische Motiv des Tanzes, zu dem der Tod die Angehörigen aller Stände zwingt, sondern sie führen uns bestimmte Situationen des wirklichen Lebens vor Augen, aus denen der Mensch plötzlich vom Geschick abgerufen wird. Es ist das eine ganz neue Wendung, die dem mittelalterlichen Thema gegeben wird. Manuels Todtentanz bildet den Uebergang von der alten zu der neuen Auffassung und vermutlich hat er — man vergleiche die beiden Papstbilder — Holbein die Anregung zu dessen „Bildern des Todes“ gegeben, in denen die realistische Richtung mit möglichster Consequenz durchgeführt ist. Sicher ist, daß Holbein von Manuel die Austreibung der ersten Eltern, den Astrologen, die Wittwe (alte Frau) und den Maler entlehnt hat.

„Daß Manuels derbe Laune, seine beißende Ironie und sein ingrimmiger Haß gegen die Pfaffen gerade in diesem Werke zum stärksten Ausdrucke kamen, das liegt im Gegenstand und in der merkwürdigen Freiheit, die man dem Künstler bei der Ausführung desſelben gewährte. Es sind in verschiedener Abstufung humoristische Motive, wenn der Tod das Kind mit dem Kinderpfeifchen lockt, dem Koch mit dem Kochlöffel, dem Bauer aber mit dem Deckel seines Butterfasses den Takt zum Abmarsch schlägt; wenn er ferner den Landsknecht in dem Augenblick abfaßt, wo diesem sein Bursche einen Hahn und eine Gans, die er abgefaßt, zuträgt; wenn er dem Arzt auf die Schulter klopft, während dieser das Wasser seines Patienten prüft und wenn er den Maler mitten aus seiner Arbeit am Todtentanz selbst abruft, indem er ihm den Malerstock aus der Hand reißt. In vielen Fällen gibt Manuel ferner dem Tod die Funktion eines Lebenden, durch die er sich zu seinen Opfern in ernsthaften oder ironischen Bezug setzt. Schon in den älteren Todtentänzen war dies Motiv angedeutet; Manuel aber hat es nicht nur viel häufiger angewendet, sondern auch in den einzelnen Fällen vollständiger, gewissermaßen realistischer durchgeführt. So naht der Tod dem Herzog als Kammerdiener, um ihm seine Kette abzunehmen, dem Grafen als Bote, dem Schultheißen als Waffenträger, dem Jüngling als Falkner, dem Landsknecht als Schwerbewaffneter, dem Rechtsgelehrten als Klient, den er mit einem Goldstück äfft. Der Tod aber, der die Jungfrau überfällt, hat sich ihre Blumenkrone und einen Weihwedel auf den Kopf gebunden. Er ist also der Priester, der ihr den Segen gibt, und der Bräutigam, der sie umarmt, in einer Person. Hier ist nicht nur mehr Humor, sondern schneidende Ironie. Die Ironie aber steigert sich zum wilden Hohne bei den geistlichen Personen. Die Serie beginnt mit dem Papste, auf dessen Tragstuhl man in Relief abgebildet sieht, wie Christus die, die Ehebrecherin verklagenden Pharisäer, d. h. die Bischöfe, ihrer Heuchelei überführt und wie er die Krämer, d. h. wiederum die Infulträger, zum Tempel hinausweist. Den Patriarchen führt der Tod an seinem Strick ab, wie der Schlächter sein Stück Vieh; dem Bischof spielt er mit weit geöffnetem Maul

auf der Laute auf, dem Abt streichelt er das Kinn. Jedermann muß unwillkürlich an eine fröhliche Gesellschaft denken, wo die hohen geistlichen Herren gekost und mit Gesang und Seitenspiel unterhalten wurden. Die Aebtissin erscheint hochschwanger und den Waldbruder reißt der Tod am Bart mit sich fort — ein Motiv, das der Groß-Basler Todtentanz für den Juden aufgespart hatte.

„Dieser Fülle der Phantasie und Schärfe entsprach im Allgemeinen die Kraft der Charakteristik und das Vermögen belebter Darstellung. Noch in der Kopie erkennt man die gewaltige Bewegung in den Todtengerippen, den grinsenden Hohn in den hohlen Schädeln, das eminente Leben in den meisten menschlichen Figuren.

„Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß das Werk in allen seinen Teilen auf der gleichen Höhe der Erfindung steht und im einzelnen mit derselben Vollkommenheit ausgeführt war. Im Anfangsbild ist Eva mit dem reichwallenden Goldhaar eine sehr schöne Figur, weit geringer dagegen Adam; der Engel sammt der Schlange sind kindlich (cf. oben). Das gilt auch von der zweiten Gruppe, der Gesetzgebung. Bei der Kreuzigung hat sich Manuel an das übliche Schema, Christus, Maria und Johannes, gehalten. Dem Christus aber hat er den Dürer'schen Typus gegeben, den Johannes aber durch ein demonstrirendes Skelett von komischer (?) Wirkung ersetzt. Man sieht deutlich, daß die biblische Malerei Manuels Sache nicht (oder nicht mehr) war (?). Beim Papst stört die dem hintern Träger das Gesicht schneidende und die Augen deckende Tragstange. Der Doctor der h. Schrift läßt sich mit großer Gemütsruhe erwürgen, der Astrolog aber durch den Tod, der neben ihm orgelt, nicht einmal in seinen Beobachtungen stören. Beim Ordensritter ist das Motiv, daß der Tod ihm seine Lanze über dem Brustharnisch knickt, wohl angedeutet, aber keineswegs ausgeführt. Der Ordensritter erscheint sehr leblos und ungern vermißt man einen Versuch desselben, wie auch des Ritters, sich gegen den Tod zur Wehre zu setzen. Der Herzog steht auf sehr unsichern Beinen; die Haltung des Grafen, der wohl die Rechte, nicht aber die Linke an's Schwert legt,

ist nicht ganz klar. Ein merkliches Nachlassen in der Erfindungsgabe tritt überhaupt von hier an bei einem halben Dutzend Gruppen zu Tage. Der Rechtsgelehrte, der Fürsprech, der Schultheiß, der Ratsherr, der Vogt, der Bürger und der Kaufmann sind wenig ausgeprägte Figuren und zeigen keinerlei charakteristische, überhaupt wenig Bewegung. Unverständlich ist auch die Stellung des Todes beim Kaufmann: mit seinem linken Arm faßt er den linken Arm des Kaufmanns und verwickelt sich mit seinem linken Fuß in dessen Schwert, so daß er notwendig stolpern muß. (Gewiß ist diese Umklammerung des Schwertes nur als Verstärkung des Eindruckes des unentrinnbaren Wegführers anzunehmen.) Merkwürdigerweise ist dies Gerippe — und dieses allein — als weiblich charakterisirt. Mit dem folgenden Bilde, dem Narren, beginnt ein sofort sichtbarer und bis zum Schluß forthaltender Aufschwung der Phantasie. Einzig das Schlußbild mit seiner fünffachen Allegorie fällt dann wieder aus der Höhe künstlerischer Conception und zeigt nichts als ein lebloses Nebeneinander von zusammengerafften, einander ausſchließenden Motiven. Endlich darf Zweierlei nicht übersehen werden: einmal wehrt sich von sämtlichen Figuren, die der Tod packt, nur der Herr tatsächlich, indem er mit dem Tode ringt. Alle andern beschränken sich darauf, sich zu sperren oder zu reklamiren oder sie stehen dem Tode resignirt gegenüber oder sie folgen ihm. Durch diese, den alten Todtentänzen entnommene Haltung der Figuren haftet auf den Manuel'schen noch eine gewisse Monotonie an, die erst Holbein vollständig dadurch überwand, daß er anstatt Tanzgruppen, Lebensbilder gab — — —"

Was die Landschaften betrifft, ist Vögelin nur beizupflichten, wenn er diese als im Stile des XVII. Jahrhunderts gemalt hinstellt. Dennoch werden Kauw[102] gewisse Grundelemente vorgelegen haben, wofür einige Details sprechen. Was die farbige Erscheinung anbelangt, so war die Sockelmauer, auf der sich die Säulen erheben, ziegelrot, die Obermauer über den Bogen rotbraun; die Säulenschäfte aus Marmor, die Ringe über den Basen und unter den Kapitellen, die eine viereckige Form hatten, sowie die Masken an denselben vergoldet. In den in der Ober-

mauer angebrachten Medaillons sind die Wappen eingesetzt, die aber nicht immer direkte Beziehungen zu den unten stehenden Personen haben.

Gesichert für das Jahr 1518 sind ferner die einzigen Holzschnitte, die wir bisher für Nicolaus Manuel nachweisen können. Es sind fünf kluge und fünf törichte Jungfrauen. Blätter, die gleichermaßen ansprechen durch die Schönheit des Linienflusses, wie durch die Frische und durch die Tiefe der Auffassung. Diesen Schnitten sehr nahe verwandt und wie ich jetzt glaube, auch zeitlich sehr nahe stehend, sind die sechs Kreidezeichnungen von eben so viel törichten Jungfrauen, einem unbekleideten Manne und dem Bruchstücke einer Kreuzigung. Wenn ich diese früher etwas später datiren wollte, so wurde ich durch die größere Vollendung der letzterwähnten Zeichnungen bewogen; beachtete aber nicht genügend, daß die einen geschnitten, die andern nur gezeichnet sind. Diese Kreidezeichnungen sind wohl die vollendetsten Handrisse, die wir von Manuel überhaupt besitzen. Es glüht in ihnen hin und wieder ein Funken von Genialität, so frei, so sicher, so schönheitsvoll, so tief beseelt sind sie.

Manuel hat, so scheint es fast, eine andere 10 cm hohe Folge von Einzelgestalten und Gruppen ebenfalls für den Holzschnitt bestimmt. Wenigstens dürfte die Zeichenweise darauf hindeuten. Die Folge ist auch ca. 1518 entstanden und beginnt mit einem jungen Mädchen, das uns den Rücken und den Kopf nur im Profile zudreht. Man hat an des Künstlers Tochter Margaretha gedacht. Sicher mit Unrecht. Denn dieselbe zählte bei dem Tode des Meisters erst vierzehn Jahre, während die Dargestellte jedenfalls schon ca. achtzehn Jahre alt ist. Das zweite Blatt gibt eine fesche Marketenderin; es folgt der „Küng“, ein Reisläufer, der der Justitia etwas herausfordernd ins Antlitz blickt; abermals ein einzelner, schön bewegter Krieger, „der Bettler“ und der „pur“.

Besonders interessant ist es, daß Manuel die Justitia dem Holzschnitte Burgkmairs nachgezeichnet und sofort jene auf kräftige Gegensätze von Licht und Schatten, auf glänzende Wirkung bedachte Holzschnittmanier dieses Künstlers durch die



NICOLAUS MANUEL, gen. DEUTSCH,
aus der Folge der „klugen und törichten Jungfrauen“ (H. 152—162)
(Hirth: Formenschatz.)

ganze Suite nachgeahmt hat. Es ist dies ein unanfechtbarer Beweis dafür, wie leicht Manuel sich dazu verleiten ließ, fremde technische Mittel zu übernehmen. Selbst dann, wenn er sonst, in der Masse seiner Arbeiten, einer andern Weise zu folgen bestrebt war.

Durch die Datirung dieser Holzschnittfolge sind wir ferner im Stande, annähernd genau die Entstehungszeit zweier mit dem Buntstifte gezeichneten Köpfe zu bestimmen, die den besten Werken Manuels beizuzählen sind. Der eine derselben ist bis auf den Schmuck identisch mit der klugen Jungfrau, die als eine sehr vornehme Dame im Profil nach links geht. Gerade dies scharfe Profil mag den Künstler bewogen haben noch einmal den charaktervollen Kopf mit der leicht gewölbten Stirne, der geraden Nase, dem vollen Munde mit der emporgeschnittenen Oberlippe, um die ein leise hochmütig-geringschätzender Zug sich lagert und das energische Kinn in größeren Verhältnissen zu zeichnen. Fast dieselben Linien treffen wir wieder im Gesichte der Lukretia, dem Pendant zu jener. Das schöne Haupt ist zurückgesunken; in der Brust klafft eine breite Stichwunde.

Das ganze reiche Stoffgebiet Manuels, das wir bislang zerstreut, bald hier, bald dort hervortreten sahen, haben wir, jedoch noch anziehender durch das Sich-Unbelauscht-Fühlen in einem Skizzenbuche des Künstlers, das wir wohl auch ca. 1518 setzen dürfen, vor uns ausgebreitet. Die heterogensten Dinge sind da skizzirt: allegorische Gestalten, wie die Italia, die „Franse", Hispania, oder Heilige, wie der St. Christophorus, ein St. Georg, ein St. „Jaco", St. Antonius, eine Madonna u. s. f.; ferner heidnische, wie die Hecate, eine Pallas, ein Amor etc. Mehrere Blätter sind bedeckt mit Scenen aus dem Kriegsleben der Eidgenossen. Wir sehen sie auf dem Marsche, im Lager spielend, kosend und sich streitend, wir erblicken sie in der Schlacht, beim Sturme u. s. w. Dann wieder reiten allerliebste Knaben auf Schnecken kämpfend gegen einander oder eine Jagd rast über luftiges Rankenwerk dahin, oder Bären produciren ihre Kunstfertigkeit im Reifspringen, Bauern feiern ihre Hochzeit und der Tod begrüßt heuchlerisch zärtlich ein Mädchen

oder kriecht grinsend unter ihrem Gewande hervor u. dgl. m. Alles ist mit dem Silberstifte gewandt und sorglos hingeworfen, wie es gerade der Augenblick gebot. Diese Skizzen bezeugen es insbesondere, wie offen Manuel seine Augen für alles um ihn her hatte — nur eines können wir bedauern, daß diese zwölf kleinen, weiß grundirten Holzplättchen die einzigen geretteten sind. Die großen „Maschinen“, die Manuel vornehmlich zu malen liebte, sind durchaus nicht so ansprechend; man fühlt dann gar zu sehr, daß sein Können die äußerste Grenze erreicht, ja fast überschritten hat. Sein über zwei Meter hohes und anderthalb Meter breites Parisurteil ist eine solcher Malereien. Die großen nackten Frauen, bei denen er sich inniger an das Modell, als an die sonst von ihm übernommenen Grien'schen Formen halten mußte resp. das Naturstudium und seine „certa idea“ nicht zu verbinden vermochte, wirken entschieden unschön. Dazu kommen die bunten und harten, lichtabstoßenden Guazzofarben, die gequälte Zeichnung, so daß das Ganze, namentlich heute, wo die Farben verrieben sind, einen sehr wenig angenehmen Eindruck macht. In derartigen Bildern äußerte sich, glaube ich, der Einfluß der Glasmalerei, die Manuel selbst ausübte und für die er zahlreiche Handzeichnungen lieferte. Die bunten Farben sind ja in einer Hinsicht geradezu für die Glasmalerei geboten. Wird aber hier das Bunte durch die Wirkung der einzelnen Nüancen gegen einander zurückgedrängt, indem das durchfallende Licht als gewaltiger, aufhebender und verbindender Faktor mitredet, so fällt derselbe bei der Malerei auf dem undurchsichtigen Hintergrunde weg. Die Töne sitzen dann hart nebeneinander und die bunte Wirkung ist da. Und zwar ganz besonders stark in der Guazzotechnik, während die Leuchtkraft der Oelfarben noch eher eine paralysirende Wirkung ausüben kann. Trotzdem wir erst ungefähr fünf Jahre später eine Glasmalerei Manuels nachzuweisen vermögen, darf über diesen Punkt kein Zweifel herrschen. Allerdings haben die Kunsthistoriker seit Lübke[103] unserm Manuel die meisten der schönen Standesſcheiben im Baseler Rathausſaale zugewiesen. Unter dem Drucke der Meinung dieser Gelehrten habe auch ich noch drei Scheiben als von Manuel gezeichnet angenommen. Für die Bernerscheibe insbesondere des-

wegen, weil der Bärenreigen auf derselben ganz ähnlich sich im Skizzenbuche wiederfindet. Seitdem habe ich aber auf Appenzeller und St. Galler Scheiben fast dieselben Motive gesehen, so daß ich diese als allgemein in der Schweiz beliebt und durch die stets gleichen Kapriolen der Tiere hervorgerufen betrachte. Bei einer ganz unbeeinflußten Beurteilung der Scheiben, wie ich sie jetzt nach Jahren ohne jede Erinnerung an die vorgeschlagenen Zuteilungen an verschiedene Meister (Vögelin wies z. B. auf dem Wappen von Schaffhausen den Fries Holbein zu) vornehmen konnte, zeigte es sich denn doch sofort, daß sämtliche Scheiben in Zeichnung und Ornament, ungeachtet kleiner Verschiedenheiten, aus Einer Werkstätte stammen müssen. Ein Aktenstück über diese Malereien lautet: „Fronfasten 1519/20 IV. Item geben meyster Anthonio dem glaser fur 15 nüwer schilt in der vorderen stub für jeden 4 gl. (5 ℔) gerechnet." Dieser Preis von 4 Gl. ist aber für bögige Scheiben bei eidgenössischen Schenkungen sozusagen die Regel. Carl von Aegeri verlangte 1542 für die Scheiben nach Stein a. Rh. 4 Gulden und für die größeren 5 Gulden; 1546 für die Wappen in das Schützenhaus nach Zürich 5 Gulden, weil sie „eben groß und wyet syn". Die Baseler Scheiben sind auch Geschenke der Eidgenossen, d. h. die Tagsatzung gab das Geld — weshalb also diesmal ein Honorar für den Maler u n d für den Zeichner annehmen? Nein, Meister Anthonio ist der Erfinder und Maler sämtlicher Scheiben. Dann erklären sich auch am zwanglosesten die leichten Erinnerungen an Urs Graf's und Holbein's Stil, wie sie Vögelin und mir gekommen waren. Hingegen darf nicht geltend gemacht werden, daß auch oft höhere Preise gezahlt wurden; denn dann handelte es sich gewöhnlich entweder um größere oder vielleicht kostspieliger herzustellende Scheiben, wie es in dem Aktenstück von 1542 heißt . . . usgenommen unsere Eidgenossen von Zürich, Bern und Schaffhausen, da jedes 5 gl. koste; . . . ; oder es sind einzelne Scheiben, die, sei es nun vom Staate oder von Privatpersonen, bestellt wurden. Endlich fehlt jede Notiz in den Rechnungen über den Rathausbau in Basel darüber, daß auch noch Visirungen bezahlt wurden.

Auf sicherm Boden sind wir dagegen wiederum mit den 1520 datirten und monogrammirten Portraitköpfen des Caspar von Mülinen (1481—1538) und Hans Frisching (?)

Das frische Gesicht des C. von Mülinen mit dem rötlichen Barte schaut keck und lustig unter dem roten Barette hervor; eine goldene Kette schlingt sich um Brust und Nacken. C. von Mülinen hatte Manuel schon als Modell für den „Herzog“ im Todtentanz gedient. Manuel hatte auch Grund auf diese Freundschaft stolz zu sein. Denn Caspar von Mülinen war bis zur Reformation eine sehr maßgebende Persönlichkeit. Er war 1500 Schultheiß von Burgdorf gewesen, wurde 1506 Ritter des hl. Grabes und der hl. Catharina von Siena, seit 1517 Mitglied des kleinen Rates und oft zu Gesandtschaften verwandt. Erst später, als Gegner der Reformation verlor er, wenn auch nicht sein persönliches Ansehen, so doch seine Machtstellung.

Das zweite Bildnis gibt das Portrait eines jungen, etwa 26—30jährigen Mannes, der nach links blickt. Ein schwarzes Barett beschattet das Haupt. Von der Kleidung ist nur der feingefältete Hemdkragen zu sehen. Neben dem Kopfe steht die Inschrift: „min Alter“. Beide Portrait sind leider verdorben. aber gut und lebensvoll aufgefaßt und sorgfältig gemalt. Es haftet ihnen nur etwas zu viel „Ähnlichkeit“ an, um sie zu wirklich bedeutenden Bildnissen zu erheben.

Die Worte „min Alter“ haben zu allerhand Mutmaßungen geführt; man hat auf den Vater oder auf den Stiefvater Manuels geraten — sicher mit Unrecht, wie schon das jugendliche Alter dartut. Meiner Ansicht nach dürfte jene Beischrift nichts anderes bedeuten, als mein alter Freund.

Die Koloristik der 1520 entstandenen Gemälde gibt uns auch die Mittel an die Hand, das schönste Ölbild unseres Meisters zu datiren. Als Vorwurf ist die Enthauptung des Vorläufers gewählt worden. Jederseits rahmen die Scenen Gebäude ein, von denen aber stets nur die Eckmauern sichtbar sind. Zur äußersten Linken steht eine alte Matrone, neben und vor ihr hält die reich à la mode bekleidete Königstochter — in scharfer Seitenansicht — die Schale. Etwas zurück, en face, sehen wir ein zweites junges Mädchen, das auf die Platte nieder-

blickt, nach der der im Gewande eines Kriegsknechtes gekleidete Henker greift, um auf ihr den Kopf des Enthaupteten, den er mit der linken Hand am Bart gefaßt hat, niederzulegen. Der Körper des Ermordeten wird auf einer Tragbare von zwei Männern, von denen aber nur der erste völlig sichtbar ist, in die Pforte des Hauses zur Rechten getragen. Im Hintergrunde ragt aus Gebüschen und Bäumen ein Schloß empor, über das ein vielfarbiger Regenbogen sich spannt. Am Himmel verdunkeln die Sonne Wolken, durch die die Strahlen über die Landschaft hinzucken. Trotz des kleinen Maßſtabes hat Manuel alle Seelenregungen scharf charakterisirt: die kalte Befriedigung der Alten, die herzlose Neugierde der Freundin der Königstochter, das leise Grauen dieser, das derbe, gewaltsame Fühlen des Henkers, das fühllose Gesicht der Träger. Sehr vollendet ist die Technik. Die Farben sind überraschend klar, die Vertreibung vollkommen, ohne glatt geworden zu sein. Das Inkarnat der Frauen ist in einem grauen Tone mit etwas schwärzlichen Schatten, das der Männer warm bräunlich-gelb gehalten. Die Zeichnung ist recht gut. — Woher hatte Manuel dies warme, satte Kolorit?

Schon vorher habe ich auf die Glasmalerei verwiesen, die warme und tiefe Töne liebt. Wir sehen in diesem Falle einen günstigen Einfluß jener Technik auf Manuel. Er wurde durch diese veranlaßt, nach einer möglichst tief gestimmten Koloristik zu suchen. Der Versuch ist diesmal mit Erfolg gekrönt worden. Sonst ist absolut nichts Auffallendes in der Farbenmischung; denn dieselbe findet sich mehr oder weniger schon in früheren und auch gleichzeitigen Gemälden. Sie ist hier einzig mit besonderer Sorgfalt und, soweit wir urteilen können, mit einem bei Manuel nicht wiederkehrenden Geschicke hergestellt worden. Diese Vorzüge, wie allerdings besonders der Beleuchtungseffekt, konnten dazu verführen, Manuel einen Helfer in der Person Grünewald's zu geben. Warum? Ist die Beleuchtung so seltsam, daß der Künstler sie nicht selbst beobachten konnte? Was sehen wir? Lediglich, daß schwere, dunkle Wolken die Sonne verdecken, daß diese durch das Gewölk hindurch nach unten und oben ihre Strahlen hervorschießen läßt. Wenn diese Strahlen

teilweise eine balkenartige Form haben, so kann dies nur für Manuels Selbständigkeit geltend gemacht werden; denn so sieht sehr oft ein derartiger Vorgang in der Natur aus. Manuel steht vollkommen ferne den phantastischen, selbst konstruirten Lichteffekten Grünewald's, dessen Spielen mit Reflexlichtern ihm so gut als unbekannt ist, dessen Farbenmischungen er nicht kannte. Manuel gehorchte einfach der Zeitströmung, die nach malerischer Auffassung strebte. Konnte Manuel Grünewald'sche Bilder sehen? Ja, vielleicht; denn er war wahrscheinlich, ehe er den Todtentanz malte, in Basel und der Isenheimer Altar, jenes Hauptwerk Grünewald's, war wohl sicher damals schon gemalt. Liegt die Wahrscheinlichkeit vor, daß Manuel auf Grünewald's Malereien, als einer kleinen Reise wert in Basel aufmerksam gemacht wurde? Nein; denn die baslerische Malerei, der Holzschnitt, die Glasmalerei, weisen keinerlei Einflüsse Grünewald'scher Bilder auf, was aber sicher stattgefunden hätte, wenn dieselben einen Anziehungspunkt für studirende Maler abgegeben hätten. Liegt es endlich im Wesen Manuels, solche phantastischen, nervös überreizten Schöpfungen, wie die Grünewald'schen sind, sich zum Vorbilde auszuwählen? Ganz gewiß nicht. Der menschenscheue Aschaffenburger und der lebensfrohe Manuel haben nichts unter sich gemein, als die Liebe zu rein malerischen Effekten. Bei dem ersteren wurde diese krankhaft gesteigert. Ihm genügte nicht mehr die Natur, er erfand „Lichtphänomene", „zauberhafte Beleuchtungen" u. s. w.; der letztere nahm, was ihm das Studium der natürlichen Umgebung bot. Manuel hatte eine Verfinsterung der Sonne, um auf das Bild zurückzukommen, zu malen und freute sich der dadurch entstehenden Beleuchtungseffekte, die wohl Jedermann schon gesehen hat — von da bis zu „Lichtphänomenen" ist aber noch ein großer Schritt.

Manuel folgte dem malerischen Trieb wie Leu, wie Altdorfer, ohne daß er, gleich den beiden andern, von Grünewald etwas gewußt hat, denn daß Altdorfer ebenfalls nicht — wie Janitschek [105] meint — von dem Meister von Colmar berührt worden ist, hat Friedländer [106] kürzlich überzeugend nachgewiesen. Nur wer Bild und Bild, ohne Rücksicht auf die Persönlichkeit der Künstler, vergleicht und nicht mit den allgemeinen Verhält-



NICOLAUS MANUEL gen. DEUTSCH.

Landschaft. Untere Hälfte des Bildes St. Anna Selbdritt.

Basel. Öffentl. Kunstsammlung.



nissen rechnet, kann zu Urteilen kommen, wie sie Janitschek in Bezug auf Manuel, Altdorfer, Leu ausgesprochen hat.

Von derselben Freude an Farbe und Licht ist Manuels Votivbild mit der St. Anna ca. 1522—24 diktirt worden. Der Kultus der heiligen Anna war in Bern noch nicht alt. Anshelm sagt „. . . so hat onglouben sant Anna, deren vor wenig gedacht zu diser Zit für die gemeinen unliden bresten der zitlichen armůt vnd der ellenden blateren . . . . . garnah ire Tochter . . . hinder sich geruckt“. Manuel scheint fast dies Votivbild für sich selbst gemalt zu haben, wenigstens ähneln die Züge des Donators den seinigen.

Links und rechts sitzen hoch droben auf Wolken die beiden Johannes. In der Mitte ein wenig tiefer die hl. Anna mit dem Kinde auf dem Schoße, das sich nach rechts zur knieenden Mutter voll innigen Verlangens wendet. Mild und gütig schaut die alte Frau auf den Enkel und auf die anbetende Menschenmenge dort unten auf der Erde. Zur Rechten hat sich hier auf frischem Wiesengrunde ein junger, blondlockiger, schwarz gekleideter Mann, die rote Mütze in der Hand, auf das Knie nieder gelassen, ihm zur Seite sein jugendliches Weib. Hinter diesen verehren die alten und jungen Familienmitglieder die Heilige. Ihnen gegenüber erflehen Leidende Gesundheit. Im jungen Grün des Frühlings prangend ragen hinter und vor der Gruppe schlanke Bäume in die blaue Luft hinein. In der Mitte eröffnet sich ein Blick auf eine herrliche an den Bieler See erinnernde Wasser- und Berglandschaft. Der See dehnt sich bis hart an den vorderen Rand des Bildes. Eine hölzerne Laufbrücke führt links vom diesseitigen Ufer zum jenseitigen und zu einem großen, ganz im Grünen gelegenen Dorfe. Fruchtbare Gelände ziehen sich von hier einerseits an dem riesigen Steinklotze links im Mittelgrunde herauf, auf dem eine bedeutende Klosteransiedelung liegt, oder sie folgen den vor- und zurückspringenden Gestaden des Sees. Schier überreich ist das Land an blanken Städten, Wäldern und Aeckern. Aus der Ferne aber winken in helleres und dunkleres Blau getaucht, niedrige und halbhohe Vorberge, über die sich dann die schneeige Pracht der majestätischen, immer höher und höher ansteigenden Spitzen des Berner Ober-

landes erheben. Und über das Alles, am Himmel, über den Bergen, im Wasser funkeln die Lichter des erglühenden Morgenrotes. —

Kein anderes Bild Manuels geht so rein in sich auf. Hätte er dies so vollendet in Oel ausgeführt, wie die Enthauptung Johannes d. T. — anstatt Guazzofarben zu wählen — ihm wäre längst die ihm gebührende Stellung als Landschafter geworden. Es lebt hier eine so tiefe Liebe zur Natur, eine so innige Vertrautheit mit dem Leben in derselben, es ist dieser eine so selbständige Rolle zugewiesen, daß das Bild in diesem Punkte sich mit den besten gleichzeitigen Werken messen darf.

Hat Manuel . direkte Beziehungen zu dem ihm von der Tradition zugewiesenen Chorgestühl im Berner Münster? Im Jahre 1517 hatte Manuel das Chor eingewölbt, wofür ihm vierhundert Pfund ausbezahlt wurden; 1518 und 1519 figuriren in den Ratsrechnungen Ausgaben für die Herbeischaffung des Holzes aus Solothurn zum Gestühle; 1522 wird die bildhauerische Arbeit den Schaffhauser „Tischmachern" Jakob Rufer und Heni Seewangen übertragen; 1523 werden Manuel wegen eines Rittes „gen Jänf von des Gestühls wegen" fünf Pfund vergütet und endlich wird 1524 den Bildhauern ihre Arbeit mit dreihundert Pfund bezahlt. Weiteres lehren uns die erhaltenen Akten nicht. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß 1520, 1521, 1523 und 1524 jeweilen eine halbjährige Rechnungsablage verloren gegangen ist. In wie weit war Manuel bei diesem Chorgestühle, das zu den ersten in der Schweiz zählt, beschäftigt? Stand ein Ausgabeposten für eine Visirung in den verloren gegangenen Akten oder hat Manuel niemals eine solche entworfen?

Bereits Vögelin fand in der Ornamentik des Gestühls Anklänge an die Manuelische Weise. Nicht mit Unrecht, soweit es den herrschenden übergroßen Reichtum betrifft; wenngleich ich eine unklare Vermischung von gotischen und renaissanceartigen Ziermotiven nicht finden kann. Die Ornamentik ist im Allgemeinen die reiche lombardische, die Manuel gerade 1522 kennen zu lernen Gelegenheit hatte, da er am 31. Januar mit den bernischen Truppen unter Albrecht von Stein nach Italien gezogen und am 27. April heimgekehrt war. Zudem

besitzen wir die Kreidezeichnung der Büste eines römischen Kopfes en profil mit Lorbeerkranz und Toga,[107] ganz ähnlich, wie sich solche Köpfe auf dem Gestühle wiederfinden. Schließlich ist es nicht ganz ohne Gewicht, daß der König David die Züge des Freundes Manuels, des Caspars von Mülinen, trägt. Aus dem allgemeinen hohen künstlerischen Werte auf Manuels Autorschaft zu schließen, hat an sich etwas sehr Bestechendes, ist aber gefährlich; denn die beiden „Tischmacher“ waren ohne Widerrede sehr geschickte, künstlerisch durchgebildete Männer.

Das Chorgestühl ist im Aufbaue derartig auf beiden Seiten angelegt, daß je elf Sitze in zwei Reihen hinter- und übereinander an der Längswand des Chores, je zwei an der Schmalwand des Triumphbogens angebracht sind. Oberhalb der hinteren Sitze steigt eine Wand empor, deren Sims an den beiden Ecken von je einer freistehenden Säule gestützt wird. Diese Rückwand ist in der Weise gegliedert, daß von je einer Sessellehne ein etwa ein Meter hoher korinthischer Pilaster aufsteigt, auf dessen Kapitell ein ziemlich einfaches Band aufliegt. Dieses dient kürzeren Pilastern zum Standpunkt, deren Kapitelle mit dem reich verkröpften abschließenden Simse zusammenfallen und die jedes Mal je eine Tafel mit einer Halbfigur im Hochrelief einfassen. Als zierliche Ausläufer der durchlaufenden Pilaster stehen auf dem obersten Gebälkstücke reizende, durch eine ebenso reiche wie phantastische Ornamentik verbundene Vasen. Nur über den zwei Sitzen an der Schmalwand, über den dritten und vierten und über den achten und neunten Sitz an der Längswand sind reich verzierte, aber undurchbrochene, rundbogige Aufsätze aufgesetzt. Das frei auf der Säule, an den Ecken ruhende Gebälk bietet links und rechts Gelegenheit, um je eine kleine Statue aufzustellen. Unter den Lehnen der Sitze ist jeweilig eine Statuette angebracht. Ebenso wurden die drei Eingänge, einer in der Mitte, zwei an den Seiten, mit figürlichem Schmuck geziert. Künstlerisch am bedeutendsten sind unleugbar die Hochreliefarbeiten. Auf der Seite zur Linken sehen wir Christus und die zwölf Apostel, zur Rechten die Propheten des alten Testaments. Die äußere Umrahmung dieser Halbfiguren ist stets dieselbe: kurze, bauchige Säulen tragen ein

perspektivisch gezeichnetes Kassettengewölbe. Die herrlichen Männerbüsten sind von einer packenden Größe, solcher Mannigfaltigkeit und zugleich einer so frappirenden, großartigen Einfachheit in den Bewegungen, wie wir sie sonst nur in der italienischen Frührenaissance antreffen. Kein Zweifel, daß der Künstler, der diese Bildwerke schuf, Italiens Boden betreten hatte, aber auch kein Zweifel, daß diese Werke aus dem Geiste eines gereiften Mannes geboren worden sind. Kein Kopf, der nicht von gewaltigem Leben, Naturwahrheit und Lebendigkeit zeugt. Und was das Antlitz nicht völlig sagen sollte, das ergänzen die wunderbar belebten Hände.

Die beiden freistehenden Vollfiguren, eine Justitia und eine Viktoria, die von Vögelin eine, wie ich meine, zu günstige Beurteilung erhalten haben, sind ursprünglich gut angelegt, aber nicht einem so geschickten Schnitzer anvertraut worden, wie der war, der die Halbfiguren schnitzte. Trotzdem sind beide Werke sehr achtbare Leistungen und ihr zeichnerischer Urheber wohl sicher. Mangelt diesen beiden Statuen in Etwas das sprühende Leben der Reliefs, so finden wir es in den kleinen Figürchen unter den Lehnen wieder. Die Welt, die sich unterhalb der Sessel tummelt, hat eigentlich ganz und gar nichts mit dem heiligen Raume zu schaffen — wie allerdings auch manches nichts mit den Geistlichen von dem, was sie „unter den Sesseln" taten. Es ist z. B. gar nicht leicht einzusehen, was mit den ehrwürdigen Vätern ein kleines, allerliebstes Knäbchen zu tun hat, das sich ausdauernd bemüht, seine große Zehe in den kleinen Mund zu stecken. Derartige launige Züge treffen wir mehrfach: ein kleiner Engel rutscht auf allen Vieren an der Lehne herunter, ein anderer untersucht oberhalb seines Gesichts irgend etwas, das sein Interesse erregt hat. Kleine possirliche Bären finden sich in allen möglichen Stellungen vor. Die verschiedenen Gewerke haben ihre Vertreter gesandt, hier buttert einer, dort hämmert ein anderer, ein dritter näht an einem Stiefel u. s. w. Aber auch der geistliche Stand ist nicht leer ausgegangen; endlich fehlt sogar die lustige Figur des Mittelalters und der Renaissance nicht: der Spaßmacher mit seiner Schellenkappe. Dies frohe menschliche Tun hier unten findet

ganz oben auf dem „Dache“ des Chorgestühls sein phantastisches Gegenspiel. Fischschwänzige Jungfrauen, Knaben und Männer, mit Blattkörpern, ergötzen sich in den verschiedensten Positionen und Gesichtsausdrücken in der verschwenderisch hingeworfenen Ornamentik, die die Halbbögen, wie die Zwischenräume zwischen diesen ausfüllt: erwärmt wird alles, der drollige Spuck hier oben, das fröhliche Wesen dort unten, von einer warmherzigen, freundlich-lächelnden Empfindung, die sich in der Mitte, in den Reliefbildern zu imponirender Höhe und Kraft emporschwingt.

Mit den ersten Jahren des zweiten Jahrzehntes beginnen tiefgreifende Veränderungen in Manuels Leben. Seine Tätigkeit als Staatsmann wird eine erheblich gesteigerte. Seit 1510 gehörte er dem großen Rate an, seit 1524 war er Landvogt in Erlach, seit 1528 Mitglied des kleinen Rates und endlich wurde er zu zahlreichen Gesandtschaften verwendet. Dazu kam, daß 1522 seine literarische Laufbahn begann, die seinen Namen weithin bekannt machte.

Manuel gehört zu den wenigen schweizerischen Dichtern, bei denen ein Meistersingerton angetroffen wird, wie er, der Dichter, gleich dem Maler, überhaupt auch sonst nachweisbare Bezüge zur oberdeutschen Dichtkunst hatte. Was Bächtold über Manuel's Poesieen aus dieser Zeit sagt, paßt auch auf Manuel den Maler: „Die Satire, die in ihnen vorwaltet, besteht nicht in Dogmenpolemik, sondern äußere kirchliche und soziale Erscheinungen sind die sichtbaren Gegenstände derselben. Die Poesie bleibt damit in jener dienenden Stellung, die sie während der Reformationszeit nicht verläßt; sie ist ein Mittel der Lehre und kümmert sich, indem sie die Sittenlosigkeit, zunächst des geistlichen Standes geißelt und zum Volke sprach, nicht um Schönheit und Maß; sie wirft mit derber Faust die Ablaßbuden um, hält den höchsten Trägern der Hierarchie einen Spiegel von erschreckender Wahrheit vor, lüftet die Mönchskutten und räuchert die ganze verpestete Atmosphäre gründlich durch. Manuel ist ein Volksdichter, indem er seine Gestalten aus dem Leben und unmittelbar aus seiner Zeit herausgreift, Ereignisse behandelt, die damals alle Welt aufregten und sich mit Vorliebe an das Sprichwörtliche anlehnt, wird er in seiner Einfalt

und Treuherzigkeit, in seiner rauhen, schlichten Bernerkraft überall verstanden."

Die Reihe seiner ausgeführten reformatorischen Kampfzeichnungen beginnt mit einer Federzeichnung zu seinen Dichtungen von des Papstes und Christi Gegensatz,[108] die aus Lucas Cranachs Passional Christi und Antichrist geschöpft ist. Von links her kommt der Papst prächtig einhergezogen. Seine Sänfte, die hinten und vorn von Kriegern umgeben ist, wird von vier Männern getragen. In der Mitte des Blattes begegnet der Zug dem Christi. Der Heiland reitet umringt von der Schaar seiner Jünger auf einem Esel. Von dem Palmenbaume, der dicht vor dem Heilande emporwächst, haben Männer Blätter herabgerissen, um sie Jesum huldigend zu Füßen zu legen. Eine andere Handzeichnung charakterisirt die Priesterschaft als Wächter des Grabes Christi und zeichnet deren Entsetzen, als der Heiland, ihr Herr, erscheint. Dies Blatt, wie das mit dem babylonischen Weibe auf einem Drachen, ferner die Wappenscheibe, deren Schildhalter zwei Priester in Wolfshäuten sind, die in den Krallen Rosenkränze halten, können wir heute leider nicht mehr nachweisen, werden aber höchst wahrscheinlicherweise dieser Periode zuzuschreiben sein.[109] Das Jahr 1525 bringt uns einen lustigen Titel zu Manuels Richardus Hinderlist.[110] Ein Mann, der „Hinderlist", wird rechts an einem Galgen hochgezogen; seine Füße sind, um die Exekution etwas eindringlicher zu machen, mit schweren Gewichten belastet. Vor ihm stehen, links, keifende Frauen und scheltende Männer, die ihm sein Unrecht vorhalten, dem Schmerze den Spott hinzufügen. Eine Tuschzeichnung von 1527[111] mit der Ueberschrift „Josia der küng zu Jerusalem dett das dem Herrn wolgefiel, det ab die altäre der abgötter, verbrannt sij, zerstört die göttinnen, veget vß alle warsager vnd zeichen dütter bilder vnd gözten mit für vnd drug den Staub in den Bach kidron, am andern buch der Küng am XXIII cap."

Auf einem ziemlich hohen Unterbaue, das ein leeres Wappen, die Bezeichnung und die unverständliche Inschrift „pasöy, rebög resaag" trägt, haben sich mehrere Personen versammelt. Zur Linken, nach rechts gewandt, stehen zwei

Männer mit hohen, spitzen Mützen. Vor ihnen ein König mit Scepter und Krone. Er horcht auf die Worte eines langbärtigen, baarhäuptigen Mannes, der, etwas zurückgetreten, auf den Fürsten einredet. Zugleich blickt dieser aber auch auf einen Handwerker, der mit einem mächtigen Hammer eine Tafel zerschlägt, die die Bezeichnung „Balsaltar“ trägt. Auf dem Boden liegen einige zertrümmerte Säulen; der anderen Monumente und Statuen wartet dasſelbe Schicksal, das ein rechts im Hintergrunde loderndes Feuer vollenden soll. Bauchige, derbe Säulen umrahmen die Scene.

Zunächst haben wir in den Proportionen der Figuren, in den Gesichtsbildungen, in der Tuschmanier, in den Renaissanceformen einen unanfechtbaren Holbein'schen Einfluß festzustellen. Manuel hat schon seit ca. 1522 hie und da technische Eigentümlichkeiten von Holbein angenommen, aber niemals war es bis dahin so stark hervorgetreten. Daß Manuel dem technisch so gewandten, ihm in mancher Hinsicht verwandten Meister jetzt nachstrebte, ist durch den hohen Ruf Holbeins in der Schweiz leicht zu erklären; noch ungezwungener, wenn man bedenkt, daß Manuel formal niemals, weil ihm die feste Schulbildung von vorneherein gefehlt hatte, zu einem eigenen, sicheren Stile durchgedrungen war. Es ist deshalb auch nur natürlich, daß er der Reihe nach sich an die Künstler äußerlich anlehnt, die das höchste künstlerische Ansehen in der Eidgenossenschaft besaßen. Und das sind in historischer Reihenfolge: Dürer, Baldung, Holbein.

Ferner können wir gerade durch diese Tuschzeichnung Manuel am sichersten die Rangstufe unter den bernischen Glasmalern anweisen. Und zwar eine der höchsten. In Jegistorf befindet sich eine kleinere Glasſcheibe von 1530 mit dem Wappen der Erlach. Als Mittelbild dient die oben beschriebene Scene, auf den schmalen Seitenstücken ist eine herrliche waldreiche Gegend gemalt. Eingefaßt wird das Ganze durch Säulen, und ist im Geschmacke der Renaissance reich mit Masken, Blattwerk, fischschwänzigen Weibern und Männern u. dgl. mehr geziert. Die Ausführung zeugt von der größten Sorgsamkeit, die Farben sind prächtig klar und äußerst gewandt abschattirt, so daß ein herrlicher, zarter Glanz entstand. Diese Vollendung, diese In-

timität in der Erfassung der Scene, das Unmittelbare der in einem grünen Tone gehaltenen Landschaft schließt es meines Erachtens aus, daß ein anderer, als Manuel selbst die Scheibe gemalt hat. Sie ist eine Kabinetscheibe ersten Ranges.

Es hat den Anschein, als ob dem früh alternden Manuel allgemach die innere Befähigung abgegangen wäre, eines seiner beliebtesten Themata, das Treiben der Reisläufer männlichen und weiblichen Geschlechtes fürderhin mit der alten Kraft zu behandeln. Sei es nun, daß er sie einzeln oder als Schildhalter verwendete. Sie sind technisch erheblich vorgeschrittener als früher; aber es fehlt ihnen das sprudelnde, jauchzende Leben, das in ihnen einst so kräftig pulsirte. Betrachten wir z. B. die Entwürfe für Wappenscheiben von 1525, 1528, 1529 — immer wird uns derselbe unbehagliche Eindruck. Allerdings lastete vielleicht auch etwas die Holbein'sche Einwirkung auf Manuel. Er suchte sich offenbar des berühmten Augsburgers elegante Formensprache anzueignen; er übernahm den von diesem besonders ausgebildeten architektonischen Aufbau des Glasgemäldes mit Sockel und Seitensäulen; die innigere Verbindung der Schildhalter, die sich gegenseitig einen Pokal, eine Blume u. dgl. hinreichen; er ahmte dessen Proportionen der Figuren, dessen Technik nach: es ist möglich, daß hiedurch seine Arbeiten an frischem Schwunge ein wenig eingebüßt haben. Denn es ist eben ein anderes Ding, wenn ein junger Künstler sich eine neue Formensprache zu eigen zu machen sucht, und ein anderes Ding, wenn es ein gealterter tun will. Ganz vergebens war jedoch Manuels Ringen nicht. Denn selbst in Basel ist eine Handzeichnung Holbein zugeteilt, die von Manuel herrührt.

Der erste für diese Zeit besonders in Betracht kommende Entwurf ist die 1529 datirte und monogrammirte Visirung zu einem Glasgemälde [112]. Das Wappen weist zwei gekreuzte Fische auf. Würde die Zeichnung nicht ein wenig zu derbe, das Verhältnis der Figuren zu einander etwas geschickter sein — ein erstes Raten auf Hans Holbein wäre verzeihlich. Eine Tuschzeichnung mit einem Landsknechte [113] und einer jungen Frau, die dem berühmten Augsburger zugeteilt worden ist, hat so viele Aehnlichkeiten mit der Manuel'schen von 1529, daß sie

als ein Werk dieses Künstlers betrachtet werden muß. Es mögen diese Proben für die vorliegende Epoche genügen. Als vielleicht die letzte Zeichnung Manuels zu einem Glasgemälde sei noch der zu der berühmten Scheibe mit dem alten und jungen Eidgenossen Erwähnung getan.[114] Vor einer schwerfälligen Renaissance-Architektur stehen im Gespräche ein alter und ein junger Eidgenosse. Der Inhalt der Unterhaltung ist in Versen zu beiden Seiten angegeben; ebenso sind es die Wappen der Nägeli und May. Im oberen Drittel des Bildes oberhalb der Architektur rast eine Schlacht. Ein ähnlicher Gedanke ist in der von Grüneisen besessenen und von ihm beschriebenen Zeichnung ausgesprochen. „Ein Schweizer sitzt in Ketten, trotz der Kraft, die aus seiner Gestalt und seinen Zügen redet und trotz der Waffen, mit welchen er angetan ist. Um ihn her stehen fremde Gesandte, französische, päpstliche u. s. w. mit Goldbeuteln.“[115]

Mit diesen staatsmännischen Zeichnungen, wenn ich so sagen darf, schließt für uns die Tätigkeit des Künstlers Manuel ab. Auf ihn scheinen mir die Worte zu passen: „dilettantisch ist Jeder, der mit der Geistesarbeit bloß spielt und sich ergötzt — der also nicht fachmännisch geschult ist und den Ernst und die Strenge der Berufsarbeit niemals sich gewinnen wird“.[116] Manuel hat, seiner ganzen Lebenslaufbahn nach zu urteilen, die Malerei gerne betrieben, sich an ihr gefreut, aber sie vom Gesichtspunkte des Broderwerbes aus als notwendiges Uebel betrachtet. Wenn er dennoch dabei beharrte und Tüchtiges leistete, so lag das einerseits an dem Zwange, sich etwas erwerben zu müssen, andererseits an seiner hervorragenden Begabung.

In wie weit Manuel auf die Kunsttätigkeit seiner Vaterstadt eingewirkt hat, läßt sich bei dem fast absoluten Mangel an Oelgemälden schwer bestimmen. Wenn man des Künstlers Leben, seine verhältnismäßig kurze und auch noch oft unterbrochene Tätigkeit als Maler, seine geringe Durchbildung ins Auge faßt, so darf man vielleicht folgern, daß seine Einwirkung keine sehr große gewesen sein kann. Ueberdies kam nun sehr bald die Zeit für Bern, in der von einer bedeutenden, echt künstlerischen Arbeitsamkeit wenig mehr gesprochen werden darf.

Am nächsten scheint mir dürfte Manuel noch der Porträtist H. F. gestanden haben, von dem sich ein Bildnis in Wien befindet. Es wird dortselbst in Folge der Inschrift: Aetatis suae XXIX 1524 HF, dem Hans Frieß (?) zugeschrieben. Ein bartloser Mann ist in reicher Kleidung mit breitem Barette und einer Schnur um den Hals, von der eine Denkmünze herabhängt, dargestellt (Brustbild). Seine Rechte ruht auf zwei Notizbüchern, ein drittes hält er aufgeschlagen in der Linken. Zur Linken steht vor einem grünen Vorhange der als überhäutetes Skelett dargestellte Tod mit Stundenglas; über ihm erscheinen auf Goldgrund die Worte: „Betracht das Ende". Im Hintergrunde erblickt man einen Renaissancepalast und eine Landschaft. Hans Frieß möchte ich nicht als Maler annehmen; denn die beglaubigten Bilder sind anders gemalt; hingegen erinnerte mich das Gemälde nach Malweise und Behandlung der Details an Manuel's Art. Das Monogramm muß ich allerdings ungedeutet lassen. Manuel verwandt war ferner der seinen Personalien nach unbekannte S. Krumm,[117] von dem mir eine 1550 signirte und monogrammirte getuschte Federzeichnung eines Wappens des Scharnachthal bekannt ist. Er war ein wenig begabter Zeichner. Etwas höher steht Bernhard Tillmann[117a] († 1541), der uns eine gut getuschte Zeichnung eines St. Mauritius hinterlassen hat. Der Sohn Manuels, Hans Rudolf,[118] setzt die künstlerischen Anschauungen seines Vaters, die er allerdings nur aus zweiter Hand kennen lernte, nur wenig fort. Er war 1525 in Erlach geboren und lernte seit 1544 bei Maximin Wischeck in Basel, der 1535 aus Schaffhausen dahin eingewandert war. Weshalb H. Rudolf Manuel in Basel und nicht in Bern gebildet wurde, wissen wir nicht. H. Rudolf war, gleichwie sein Vater, ein vielbegabter Mann, dem aber die echte künstlerische Ader völlig mangelte. Seine schon seit 1539 verfolgbaren Zeichnungen sind peinlich genau, aber erschrecklich kalt und langweilig. Besser sind einige seiner Holzschnitte, die er seit 1547 bis zu seinem Tode zeichnete. Er entwarf Einzelfiguren von Eidgenossen, er illustrirte den Tellschuß, das Buch Agricola's über den Bergbau, die Effigies imperatorum romanorum, teilweise die Münster'sche Cosmographie,

er stellte die Schlacht von Sempach dar, ließ ein satyrisches Blatt auf die Torheit der Menschen schneiden, die stets das wünschen, was ihnen schädlich ist u. ä. m.

Die erwähnenswertesten Werke Manuels sind diejenigen für Münsters Cosmographie. Er hatte namentlich kleinere Ansichten und Portraits zu liefern. Die ersten sind schematisch, wenngleich manchmal ganz übersichtlich; insbesondere sobald ihm nur die Wiedergabe einer einzelnen Stadt oblag. Wurde jedoch die Aufgabe komplizirter, so wird er meistenteils verworren. Seine Portraits sind ohne Leben; zum Teil sogar nur Kopieen nach vorhandenen Gemälden, wie z. B. das des Erasmus, das nur insoweit Interesse hat, als es den ursprünglichen Zustand des Holbein'schen Bildes, also auch den Vorhang, zeigt. Einzelne Schnitte sind ferner nichts, als ungeschickte Nachzeichnungen nach Werken seines Vaters. Das Bildnis Münsters scheint ein Original zu sein; ist aber ohne inneren Gehalt. Kläglich ist geradezu das Titelblatt, auf dem die Nischen für die betreffenden Figuren sogar zu klein sind. Der Schnitt der Schlacht von Sempach (1551) verdient insofern noch eine besondere Hervorhebung, als er dem 1590 in der Schlachtkapelle gemalten Bilde offenbar zum Vorbild gedient hatte. Dies Blatt erfreute sich eines solchen Ansehens, daß noch Jost Hiltensperger[119] (1750—1793) es ziemlich getreu nachschnitt. Von monogrammirten Glasmalereien kenne ich nur eine Darstellung Christi. Es ist eine äußerst geringe Arbeit.[120] Da aber Glasgemälde existiren, die in der Zeichnung seinen Stil erkennen lassen, jedoch erheblich besser, als das soeben erwähnte gemalt sind, so muß auch Hans Rudolf, wie sein Vater, für Glasmaler gezeichnet haben. Hallers Urteil, „er war ein wunderbarer Kopf und Künstler, aber von Podagra übel abkommen", ist etwas reichlich günstig ausgefallen. Im bürgerlichen Leben war er ein angesehener Mann und Mitglied des Rates, sowie Landvogt zu Morsee, woselbst er am 23. April 1571 starb. Hans Rudolf war übrigens nicht der einzige seines Geschlechtes, der damals als Glasmaler tätig war. Jedoch ist Nicolaus Manuel d. j. nur ein Name für uns; gerade so wie die ganze Reihe von Malern, die uns damals — allerdings eigentlich nur als Flach- und Glasmaler — namhaft

gemacht werden. Unter den letzteren sind noch einige recht tüchtige gewesen, die beweisen, daß Hans Rudolf Manuel diesen Kunstzweig nicht ausreichend repräsentirt. Auch für den Holzschnitt tut er dies kaum in genügender Weise. Denn wenn mich nicht alles täuscht, besaß Bern in der Person des Monogrammisten J. K. einen weiterhin bekannten Zeichner für den Schnitt. Sein Name war: Jacob Kallenberg. Er muß der Träger des umstrittenen Monogrammes J. K. gewesen sein. Daß Jacob Kerwer und Jacob Köbel dies nicht sind, hat Nagler in seinen „Monogrammisten“[121] bereits genügend nachgewiesen. Sein Versuch, den Meister in Bern zu suchen, ist vollkommen berechtigt; denn die Hauptmasse der Holzschnitte ist in dieser Stadt bei Apiarius gedruckt worden; nur zwei Bücher bei Richel in Straßburg und eines bei J. Köbel in Nördlingen.

Jacob Kallenberg ist aber der einzige Künstler, der in Bern um die kritische Zeit die Initialen J. K. führt. Er wird in den Staatsrechnungen von 1535—1539 und von 1552—1565 aufgeführt. Laut Testament heiratete er 1554 eine Magdalena Zytt, mit der er am 29. September 1564 seinen letzten Willen aufsetzte.[122]

Als ausübenden Künstler lernen wir Kallenberg zuerst in der deutschen Uebersetzung des „Boccatio“ kennen, die 1539 bei Apiarius erschien. Der Gesammtcharakter läuft auf eine etwas zu weit getriebene Zierlichkeit hinaus, die geradezu zur Kleinlichkeit verführte. Dazu entbehren die Bewegungen der Energie, die Landschaften der Uebersichtlichkeit. Die Ornamentik ist in einer noch ziemlich guten Renaissance entworfen. Im allgemeinen scheint Kallenberg sich die Schnitte der Schule von Augsburg als Muster vorgehalten zu haben, oder wie Nagler rückhaltlos sagt: „— — — (die Schnitte) nähern sich im allgemeinen dem Holbein'schen Stil“. Etwa gleichzeitig muß der Künstler an den Illustrationen zu Ryd's Catalogus gearbeitet haben; obwohl das Werk erst 1540 bei Apiarius erschien; denn einige Schnitte tragen das Datum 1537. Die Haltung der Figuren ist gut, die Details sind sorgsam und die Landschaften zum Teil mit einem gewissen Verständnisse aufgebaut. Einzelne Blätter sind übrigens mehr oder weniger direkt

Holbein nachgezeichnet. Von Satzmann schreibt, und ich glaube mit Recht, die bei Jakob Köbel 1540 erschienene Folge der Wappen des heil. röm. Reiches demselben Monogrammisten



JACOB KALLENBERG,
aus „Wappen des heyligen Römischen Reichs.“ (Nördlingen 1540).
(Hirth: Kulturg. Bilderbuch II No. 806.)

J. K. zu. Nagler scheint leise Bedenken zu haben, die sich wohl einzig auf die größere Feinheit in der Strichführung grün-

den. Diese aber dürfte vielleicht am ehesten durch die größere Uebung der deutschen Formschneider vor den bernischen zu erklären sein. Ernsthafte Bedenken kann man nicht gegen die Identität dieses Monogrammisten J. K. mit jenem erst erwähnten haben. Die Bannerträger mit dem Wappen des Reichs gehören allerdings zu den delikatesten und bestgezeichnetsten Arbeiten Meister Kallenbergs. Anders und in mancher Hinsicht interessanter als in diesen, doch immerhin etwas stereotypen Landsknechtfiguren, bietet sich uns der Künstler in dem 1540 in Bern gedruckten Buch Schimpf und Ernst dar. Er hatte für dieses Werk die Findung des Pyramus durch Thisbe und die gebärende Päpstin Johanna zu zeichnen. Die Holzschnitte sind etwas derber als die vorgenannten, aber auch lebensvoller: das Entsetzen der Thisbe, das Erstaunen, der noch gebannte Zorn, die Neugierde, die Schadenfreude auf der letzten Scene sind in gelungener Weise charakterisirt worden. Ebenfalls hat Kallenberg die Brustbilder für Hans von Rütte's 1546 gedrucktes Schauspiel „das klein spil so dem Noe in sinem mal hofierungs wyß vber tisch gespielt ist etc.“ geschaffen. Das Titelblatt zum Rütte'schen Fastnachtspiele „Goliath“ mit den Figuren des Riesen und des kleinen David, ist die einzige Handzeichnung, die wir von J. Kallenberg besitzen. Die Zeichnung der Figuren ist unbedeutend, schwächlich und kleinlich, die Landschaft überfüllt. Außer den angeführten Schnitten begegnet man noch hie und da solchen, besonders in Rütte'schen Werken, die auf Kallenberg eventuell zurückzuführen sind. Ueber seine malerischen Qualitäten können wir heute nicht mehr urteilen. Denn auch die in den Rechnungen aufgeführten Malereien lassen keinerlei Urteil zu. Es scheint sich in den allermeisten Fällen nur um Flachmalereien zu handeln; mit einziger Ausnahme der 1554 von ihm vorgenommenen Restaurirung des Manuel'schen Todtentanzes. Ueberhaupt sind wir über die Maler dieser Jahre äußerst schlecht unterrichtet. Es muß einzelne nicht untüchtige gegeben haben. Wenigstens trifft man in bernischen Patrizierhäusern nicht gar zu selten Familienportraits an, die nach Datum und Kleidung dem Ende der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehören müßten. Jedoch sind es in den allermeisten Fällen, soweit mir

solche zu Gesicht gekommen sind, Kopieen nach verschollenen Originalen. Die wenigen erhaltenen Originale lassen Durchschnittsmaler erkennen. Das Portrait des Schultheißen Hans von Steiger[123] vom Jahre 1549 ist z. B. wohl ein solches, allerdings ziemlich verdorbenes Original. Der Kopf zeugt nicht von tiefer Auffassung und die Malerei mit dem gelben Lokalton und den schwarzen Schatten von nur mäßiger Geschicklichkeit. Ob das Bildnis des H. Nägeli, des berühmten Eroberers der Waadt, noch in einem originalen Gemälde existirt, weiß ich nicht; dasjenige Portrait, das ich gesehen habe, scheint mir kein solches zu sein. Im allgemeinen dürfte meiner Ansicht nach unter den erhaltenen Familienportraits folgendes Verhältnis bestehen: nach einem ursprünglichen Original ließen sich die Familienmitglieder nach Bedarf Kopieen anfertigen und darüber wurde dann am Ende das erstere vergessen, was bei der gewaltigen Verzweigung und dem Absterben der Geschlechter ja auch nicht zu auffallend ist. Für uns ergibt sich nach Maßgabe des geringen erhaltenen Materials, nach der Natur der Staatsausgaben, daß in Bern die hohe Kunst verhältnismäßig nur noch sehr wenig betrieben wurde. Eine Mutmaßung, die durch den, gegen den Schluß der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nachweisbar hierselbst ausbrechenden vollkommenen künstlerischen Bankrott, zur Gewißheit erhoben wird.



Berns künstlerische Herrschaft dehnt sich nach Westen besonders in den Kanton Fribourg hinein aus; trotzdem sich diese Nachbarkantone oft genug in den Haaren lagen. In der Folge entwickelte sich allerdings in Fribourg selbst auf den verschiedenen Feldern der Kunst eine recht lebendige, einheimische Arbeitsamkeit.

Fribourg war ein lustiglebender Kanton. „Im Gebiete von Fribourg lebte man zu Stadt und Land das üppige Leben. Die zahlreichen Feiertage wurden zu Bacchanalien. Im Jahre 1569 nahmen im kleinen Städtchen Romont 331 Personen an einem

Festessen am Dreikönigen-Tage Anteil, 1554 war es so weit gekommen, daß der Rat von Fribourg die Verführer der Jugend mit Kerker und Verbannung bedrohen mußte."[124] Wo es so lebensfroh zugeht, findet auch fast immer die Kunst, oder wenn man will der Luxus einen guten Boden. Wir können denn auch bis um die Mitte des Jahrhunderts mehr als ein Dutzend Maler in Fribourg oder für diese Stadt tätig nachweisen. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts muß allerdings die Stadt noch ziemlich schlecht mit Künstlern bedacht gewesen sein, da z. B. 1480 der bernische Maler Bichler für den städtischen Rat arbeitete. Stammen aus seinem Atelier vielleicht die Tafeln im Chor der Kirche der Franziskaner oder haben die Lokalforscher Recht, die diese Malereien dem jungen Frieß von 1501 zuweisen möchten? Ich glaube, wir müssen einfach zugestehen, daß wir den Urheber dieser Gemälde nicht kennen. Folgende Bilder kämen in Frage: eine große Kreuzigung mit Flügeln, auf denen links und rechts je zwei zu zwei, der hl. Franziskus, Ludwig, Bernhard, Antonius gemalt sind; ferner eine Geburt Christi und eine Anbetung der hl. drei Könige. Der Maler kannte Rogier v. d. Weiden und Schongauer. Er hat z. B. den Typus Josephs von jenem, den des Johannes mehr von dem letzteren übernommen. Die Farben sind in den beiden letzten Tafeln sehr hell, in den andern dunkler. Der Künstler war ein tüchtiger Mann, der mit Fleiß und Begabung seine Stoffe durcharbeitete. Frieß kann jedoch meines Erachtens unmöglich der Urheber sein; denn diese Bilder sind von einer Hand gezeichnet und gemalt, die jetzt d. h. ca. 1485 bis 1490 schon weit mehr Routine besaß, als Frieß in den kleinen Bildchen von 1501.

Die älteste Notiz über diesen bedeutendsten Maler[125] von Fribourg findet sich in einem Aktenstücke vom Jahre 1480. Damals brachte Hans Bichler von Bern jene für den Ratsaal bestimmte Schlacht von Murten mit acht Gesellen nach Fribourg. Ein Heinrich Freiburger und Hans von Breßdorf erhielten für den Rahmen zu dem Bilde und für die Verkleidung der Rückwand desselben mit Leinwand 17 Sch. Außerdem wurde beiden, Heinrich, dem Sohne des Erhard Frieß und dem Hansli Sarweit ein Kleid im Werte von 100 Sch. geschenkt. Es scheint fast,

nach dem Wortlaut des Textes zu urteilen, daß Hans Frieß damals nicht[126] bei Bichler Lehrjunge war — ob später? Wir wissen es nicht. Wir kennen eben weder den Maler Bichler noch den Künstler Frieß vor 1501.

Unter Beobachtung des bisherigen Materials können wir nichts Bestimmtes über die Jugendjahre Hans Frießens sagen, ja wir dürfen nicht einmal Hypothesen vorbringen. Was wir feststellen können und dürfen, lautet: Frieß muß in seiner Jugend bei einem Maler gelernt haben, dem die niederländische Malweise direkt oder indirekt bekannt war. Denn die Gemälde von 1501 lassen trotz anderer fremder Einflüsse jene Manier noch erkennen. Von 1480 bis 1488 wissen wir nichts mehr über den jungen Maler. Er hat offenbar die übliche Wanderschaft angetreten; denn in dem Buche der Zunft zum Himmel in Basel heißt es: „1488 Item aber hand wier empfangen 1 ℔ 11 schilling von Hans Friesen vnd hat die Zunft kauft vff Mallenwerck vnd sunst nüt zu trieben vff sant sixt tag im LXXXVIII jor.“ Frieß scheint bis 1497 in Basel gelebt zu haben; denn in diesem Jahre steuert ein Hans Frieß, in der Spalenvorstadt wohnend, 1 Sch.[127]

Ob Frieß damals nur, wie gerne angenommen wird, als Flachmaler gearbeitet hat, bezweifle ich. Denn der Rat von Fribourg, der ihn 1501 als Stadtmaler anstellte, wird kaum einen Flachmaler dazu ersehen haben; um so weniger, als er ihn gleich mit einem großen Werke betraute.

Die ältesten datirten Gemälde, die wir von Frieß besitzen, befinden sich im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Es sind vier kleine, augenscheinlich zusammengehörige Tafeln. Auf der ersten thront unter einem grünen Baldachine die Madonna, deren Haupt ein weißes Kopftuch deckt und deren Körper ein portweinfarbenes Gewand umschließt. Das Kind sitzt auf ihrem Schooße, wendet sich aber von der entblößten Brust, die Maria mit der Rechten berührt, nach rechts ab, um die beiden anbetend erhobenen Hände eines knieenden Abtes zu erfassen. Derselbe ist bekleidet mit einem prächtigen grünen, innen rot ausgeschlagenen Mantel. Im Arme ruht das Abzeichen seines Standes, ein goldener Stab, und vor ihm liegt eine Bibel,

die halb von einem roten Tuche bedeckt ist. Rechts oben neben der Muttergottes blickt man durch ein kleines viereckiges Fenster auf eine im Tone sehr klar gehaltene Seelandschaft hinaus. Bezeichnet ist das Bild mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1501. Das Gegenstück hiezu hat die Stigmatisation des heiligen Franziskus zum Vorwurfe. Wir werden von dem Meister in eine bergige Landschaft geführt, in der sich zur Linken und zur Rechten einzelne Felsmassen auftürmen; rechts erblickt man ein halbverdecktes Kirchlein und entfernter einen See, zur Linken grünbestandene Berge. In der zum Teil noch goldenen Luft erscheint rechts hoch oben das Christuskreuz. Auf der Erde kniet links mit weitausgebreiteten Armen St. Franziskus und empfängt die Wundmale an Händen und Füßen. Ein anderer Mönch, der zur Linken des Heiligen sitzt, blickt erstaunt von seinem Buche nach oben und hält, wie geblendet, eine Hand vor die Augen.

Auf dem dritten Bildchen ist die St. Anna selbdritt dargestellt. Unter einem breiten, roten Baldachine und vor einem goldbrokatenen Rückenlaken hat sich mit züchtig niedergeschlagenen Augen St. Anna und die Jungfrau, deren Haupt eine Krone schmückt, niedergelassen. Bekleidet ist die Madonna mit einem dunklen, am Kragen reich gestickten Gewande. Sie erfaßt die Schulter des Knaben, der zur Mutter gewandt, von der hl. Anna, die rechts sitzt, gehalten wird. Die Matrone trägt ein dunkelblaues Gewand; auf den Knieen liegt ein tiefrotes, bis auf den Boden herabhängendes Tuch, dessen Rand in Goldschrift die Worte enthält: Heilige Anna du muoter der Ma —. Rechts von der Heiligen fällt das Auge auf eine Seelandschaft. Auf dem vierten Bilde endlich hat der Meister das Martyrium des St. Sebastian verherrlicht. Der unbekleidete Heilige ist rechts an einem Baume, der inmitten einer fruchtbaren Landschaft steht, mit zurückgebundenen Händen festgeschnürt. Grünbestandene Berge, die sich an einem See hinlaufend in die Ferne verlieren, begrenzen im Hintergrunde die Landschaft. Das Antlitz hat der Märtyrer zum Himmel erhoben, woselbst auf goldenem Grunde zu seinem Troste, zur Stählung seiner Dulderkraft Christus erscheint, der ihn segnet. Zur Linken

stehen die mannigfaltig charakterisirten Henkersknechte, unter denen namentlich einer hervorsticht. Er steht ganz vorne, hat einen Pfeil zwischen den von einem mächtigen roten Knebelbarte umsäumten Lippen und spannt grimmigen Gesichtes die Armbrust. Ein anderer schießt abermals einen Pfeil auf den schon so manchesmal getroffenen Leib des Gemarterten ab; ein Dritter endlich sucht bedächtig sein Ziel, um die Qual des Unglücklichen tunlichst zu verlängern.

Die Charakteristik ist einzig in den passiven Situationen etwas besser gelungen; sonst bleibt die Ausführung hinter der Absicht zurück. Die Proportionen sind schlank; die Hände kraftlos. Die Wurzeln derselben sind kurz, die Finger überschlank, dünn und spitz. Die Augen sind von ovaler, sich gegen die Nase etwas erweiternder Form, nicht stark gewölbt, aber mit einem sehr ausgebildeten unteren Lide versehen. Die Nase ist gerade und ebenmäßig; der wenig fein gezeichnete Mund hat eine volle rundliche Unterlippe. Besonders charakteristisch ist aber die Bildung des Ohres, das außergewöhnlich groß ist, wie angeklebt erscheint und ohne organische Durchbildung ist. Die starke runde Ohrmuschel, von der der Lappen fast ohne jede Einziehung abläuft, der in der eigentlichen Muschel befindliche ösenartige Knorpel ist allen Bildern von Hans Frieß eigentümlich und läßt sie auf den ersten Blick wiedererkennen. Das Inkarnat der Männer ist entweder mit einem mehr oder weniger ins gelbliche oder rötliche spielenden Braun gegeben, hin und wieder schwärzlich, gewöhnlich bräunlich abschattirt. Die Gesichtsfarbe der Frauen ist weißlich, die Wangen sind zart rosa; die Modellirung wird mit leicht bläulichen oder auch braunen Schatten erstrebt. Als charakteristisch ist noch das runde volle Oval der Frauen mit kleiner, gerader, unten etwas breiterer Nase zu betonen. Das Haar wird als eine weiche, breite Masse behandelt und ist in einem matt glänzenden Tone mit einzeln aufgesetzten Lichtern gehalten. Nicht minder bezeichnend für die Eigenart unseres jungen Meisters ist die Ordnung und Faltung des Gewandes. Im allgemeinen sind die Falten in große, ruhige Flächen gelegt. Wenn er sie je einmal bewegter gibt, so vermeidet er dennoch unruhige und zu scharf gebrochene Linien,

so daß die Tendenz auf die Masse hin immer bemerkbar bleibt. Auffallend sind noch die allerdings seltener auftretenden, ganz feinen und schmalen Falten. Bei einer übersichtlichen Betrachtung der Farben als solche werden wir einen ernsten, aber warmen Gesamtton als vorherrschend gewahren. Speziell tritt ein warmes Portweinrot mit einem Stiche ins Gelbliche, ein sehr klares Grün, ein ebenso klares Rot, das in den Tiefen fast schwärzlich wird, ein helles, grünlich oder schwärzlich abschattirtes Weiß hervor. Die Koloristik erinnert oft direkt an die altniederländische Malschule. Der Vortrag ist sorgsam und die Farben sitzen wie ein fester, heller Körper auf. Trotz dieser älteren Schultradition wird man an die Augsburgische Manier erinnert. His[128] hat bereits in seiner kleinen Studie über unsern Künstler durch die Farbenmischung bewogen, nach Augsburg gewiesen, Burckhardt[129] und ich direkt auf die Werkstätte des jungen, 1489 Meister gewordenen Burgkmaier. Einige Anzeichen sprechen in der Tat dafür: das runde volle Oval der Frauen, das Burgkmaier im Gegensatze zu dem sonst üblichen langen und schmalem, schon frühzeitig bevorzugt, der ruhige, eher weiche Wurf der Gewänder, die herabfließenden feinen, schmalen Falten, das tiefe und warme Rotbraun, das volle, in der Färbung etwas fahle Haar. Es wäre demnach wohl möglich, daß der junge Frieß eine kurze Zeit in der Werkstätte des Augsburgers gemalt hat. Doch muß ich, um Irrtümer zu vermeiden, noch ausdrücklich hervorheben, daß Frieß, wenn er, was ich für annehmbar halte, in Augsburg, vielleicht bei Burgkmaier, beschäftigt gewesen war, dies nur sehr kurz gewesen sein kann. Die Einflüsse sind nicht tief gegangen. Sie haben ihn weder die erlernte niederländisirende Malweise vergessen noch unempfindlich gegen Schongauersche Einwirkungen gemacht, die, wie wir sofort sehen werden, sehr stark bei ihm zum Durchbruch gelangen. Ob Frieß die beschriebenen Bildchen noch im Schwabenlande gemalt hat oder schon in seiner Heimat, dafür fehlt uns heute jeder Anhalt. Für die letztere Möglichkeit würde sprechen, daß er im Oktober 1501 zum Stadtmaler ernannt wurde. In dieser Stellung blieb er bis zum Jahre 1510. Während dessen hatte er Wohnung

im Hause des Staatskanzler Nicolaus Lombard, dem für den Unterhalt jenes jährlich fünf bis acht Pfund vergütet wurden. Der Künstler selbst erhielt eine jährliche Besoldung von achtundzwanzig Pfund und zehn Sou. Frieß hatte als Stadtmaler alles zu besorgen, was vorkam: Anstreicherarbeiten, so gut wie künstlerische. In die Nähe jener Bilder von 1501 scheint mir die einzige erhaltene Handzeichnung gesetzt werden zu müssen. W. Schmidt hat sie in der Münchener Sammlung aufgefunden und in seiner Publikation aus jener abgebildet. Sie ist mit dem Monogramme signirt und mit Bister und Feder ausgeführt.

Auf blühender Wiese sitzt die Mutter des Heilandes und ist im Begriffe, das Kind zu nähren, das sich wie mutwillig abwendet. Das Haupt der Madonna ist von einer Fülle frei herabfließender Haare und einem Strahlenkranze umspielt; über demselben halten zwei Engel eine Krone mit der einen Hand; mit der andern je ein Scepter oder einen Reichsapfel.

Die speziellen Charakteristika, die ich bei den vier Bildern im germanischen Nationalmuseum hervorhob, finden sich im wesentlichen auch hier. Die Gesichtszüge der Madonna sind nur kräftiger, fast möchte ich sagen derber geworden. Interessant ist ferner die Behandlung des Heiligenscheines über dem Kopfe des Kindes und der Engel. Er ist nämlich je nach Bedarf perspektivisch verkürzt, eine Manier, die meines Wissens sonst in Deutschland unbekannt und nur den Italienern geläufig war.[130] Diese Zeichnung ist, im Grunde genommen, befriedigender, als die Malereien. Sie ist bedeutend freier im Linienzuge und die Gewandung der Jungfrau ist ungleich ungezwungener und schmiegsamer gelegt.

Gleichzeitig mit seiner Erwählung zum städtischen Maler wurde ihm der Auftrag, ein jüngstes Gericht für den Rathaussaal zu malen. Gegen Ende des Jahres 1501 bezahlte der Schatzmeister bereits drei Pfund an den Schreiner, der die Platten für den Malgrund herzurichten gehabt hatte. Einige Tage darauf erhielt der Künstler selbst auf eben dies Bild hin eine Vorauszahlung von hundertundzwanzig Pfund. Frieß scheint aber so lange an diesem Werke herumgearbeitet zu haben, daß

es erst 1506 vollendet war. Nach endlicher Vollendung wurde es an dem Orte seiner Bestimmung aufgestellt und mit einem Vorhange versehen.

His und Burckhardt[131] haben angenommen, daß von dieser Schöpfung nichts mehr erhalten sei. Vielleicht dürften uns aber doch noch einzelne Teile bewahrt sein.

In Schleißheim befinden sich zwei Tafeln mit dem jüngsten Gericht, die fraglos einst die Seitenflügel zu einem großen Bilde abgaben, aber ebenso bestimmt nicht zu dem St. Antoniusbilde von 1506, wie D. Burckhardt will. Denn die Maße der Schleißheimer Bilder sind 125 zu 153 und die des Antoniusbildes 175 zu 146. Ueberdies würde die Malweise beider Bilder nicht zu einander passen. Sollten diese Gemälde zu dem jüngsten Gericht gehört haben?

Auf der linken Tafel werden die Seligen von Engeln empfangen und zum Teil auf dem Arme in den — goldig grundirten — Himmel hinaufgetragen. Gerade die Gefühlsanlage unseres Frieß entsprach diesem Thema außerordentlich. Seine Engel- und Frauengestalten sind von einer süßen Anmut, wie wir sie sonst gegen Ende des XV. resp. ganz zu Beginn des XVI. Jahrhunderts nur noch sehr selten antreffen. Die rechte Seite enthält nicht geringere Schönheiten. Zwar ist der Teufel ein ziemlich ungefährlich ausſehendes Schreckensgespenst, das offenbar mehr „so tut“, aber die andern Gestalten sind teilweise vorzüglich. Der lebendige Ausdruck des Heulens der rotglühenden Verdammten im Fegefeuer, das rechts im Hintergrunde sichtbar ist, der dicke schreiende Prasser im Vordergrunde — das alles ist sehr anschaulich geschildert, wird aber durch die Darstellung einer ganz ruhig, wie versteinert dastehenden Frau übertroffen. Die stillen, schmerzzerissenen Züge, denen der Stempel verzehrender Verzweiflung aufgeprägt ist, sprechen von hoffnungslosem Jammer. Die Begabung des Künstlers für mehr passive Seelenregungen, seine gute Beobachtung des Gemütslebens haben in dieser Gestalt ein Meisterwerk erstehen lassen. Die Zeichnung leidet sonst an Unfreiheiten. Die Farbenwahl entspricht sehr der in den Bildern von 1501. Das Inkarnat ist noch ein sehr helles, mit bläu-

lichen, hie und da blaugrünlichen Schatten. Diese letzteren machten sich auf den Nürnberger Bildern nur wenig bemerkbar, auf diesen Tafeln herrschen sie jedoch so stark, — und zwar für uns überhaupt nur dies eine Mal so intensiv — daß die Engel manchmal wie in Verwesung begriffen ausſehen. Ferner treffen wir wieder das klare Rot, das durchsichtige, satte Grün, welche Farbe besonders in den Lichtparthien sehr hell, fast gläsern wird. Die Gewänder sind teilweise bewegter, doch auch noch mit den kleinen, schmalen Falten angeordnet. Diese beiden Tafeln sind so sorgsam durchgearbeitet, so liebevoll in jeder Hinsicht behandelt, stimmen so sehr noch mit der Malweise von 1501 überein, daß ich glaube, nicht zu kühn zu sein, wenn ich die Möglichkeit ausſprehe, daß wir hier ein Fragment des jüngsten Gerichtes von 1501 erhalten haben, auf dessen Vollendung der Meister ja nie genug bedacht sein konnte. Es hindert zudem nichts, anzunehmen, daß die Seitenflügel eher vollendet waren und deshalb einen älteren Charakter erhielten, als das Mittelbild, dem Frieß sicher seine Hauptsorge angedeihen ließ. Von der Vollendung dieses können uns zwei schmale und hohe (1,30 zu 0,32) Gemälde in Fribourg bei der Marquise de Maillardoz,[132] eine Vorstellung geben. Feiner ausgeführt konnte jenes auch nicht sein. Auf den Außenflügeln steht links St. Johannes Ev. und trinkt den Giftbecher, zu seinen Füßen liegen die vergifteten Verbrecher; rechts sitzt Domitian; im Hintergrunde schauen die Richter, Soldaten und Volk zu. Auf der Innenseite ist links die Vision des St. Johannis auf der Insel Patmos geschildert, rechts schwebt der Heilige oberhalb einer Seelandschaft und hat die Vision der zwölf Leuchter, der Sterne, des Schwertes, das vom Munde Gottes ausgeht, in dessen Hand das Buch ruht. (Apoc. XII.) Diese Innenseiten sind wahre Kleinodien der Malerei. Sie sind so fein und zart gemalt wie Miniaturen, voll so herzenswarmer, zarter Empfindungen, wie sie sonst in dieser Epoche gänzlich unbekannt geworden waren. Der Kopf der Madonna ist von weicher Schönheit; liebreizend sind die Züge des Antlitzes und erfüllt von himmlischer Liebe. Das nur im Profil gesehene Gesicht des S. Johannis erglüht von schwärmerischer Hingabe. Und dabei ist

nichts Krankhaftes, nichts Ueberreiztes in diesen Personen. Auch in dem St. Johannis, der den Giftbecher leert, spürt man nichts von Unnatur, sondern nur ein unerschütterliches Vertrauen, das der ganzen Gestalt Größe verleiht, lagert auf dem Antlitze. Weniger gut sind die andern Personen charakterisirt.

Von Frieß sind uns keine anderen Bilder überliefert, die technisch so vollendet sind. Die Farben sind von einer seltenen Wärme und Tiefe. Der starke Einfluß Schongauers ist in den Typen deutlich wahrzunehmen; dennoch hat Frieß namentlich den weichen Fluß in der Gewandung, wie er es gewohnt war, beibehalten. Der weiße Mantel des St. Johannes mit der Vision aus der Apokalypse ist ohne Uebertreibung geradezu ein malerisches Meisterwerk. Selbst die Landschaft ist Frieß diesmal besser als sonst geglückt. Sie ist, wie die früheren, in einem allgemein grünlichen Tone gehalten.

Die Klarheit, die Ruhe, wenn man will die Abgeschlossenheit, die wir in diesen beiden Flügeln bewundern, hat Frieß erst in seinen spätesten Malereien wieder erlangt. Der junge Meister war offenbar nicht mehr zufrieden mit der mehr passiven Auffassung, die bisher in seinen Schöpfungen die Stimmung angab, wollte dramatischer, aktiver die Stoffe erfassen, d. h. der realistischen Strömung größere Zugeständnisse machen. Dadurch kommt Jahre lang ein unruhiges Element in seine Arbeiten. Die Kompositionen werden gedrängter, die Personen aufgeregter, die Gewandungen knitteriger und kleinlicher. Vornehmlich deßhalb, weil jene oben besprochenen Bilder noch frei von diesen Eigenschaften sind, mußten sie vor 1503 datirt werden, da die mit diesem Datum versehenen Bilder die eben gekennzeichneten Eigenschaften bereits haben. Diese Bilder hängen heute im Museum Marcello zu Fribourg. Leider ist das eine Gemälde — es stellt einen St. Christophorus dar — stark ruinirt. Es fehlt die ganze obere Hälfte, so daß vom Christkinde nur noch die rechte Hand, ein Fuß und ein Stückchen Gewand übrig geblieben ist; ferner ist das Bild ungeschickt restaurirt. Der bekehrte Riese schreitet an seiner gewaltigen Keule durch den zwischen den Felsen dahinströmenden Fluß nach rechts hin. Auf der linken Schulter thront

das Kind mit der Weltkugel. Rechts im Hintergrunde laufen zierliche Eidechsen und stehen ein paar Lilien; weiter zurück erhebt sich das Häuschen des Eremiten.

Dies Gemälde ist frischer, unbekümmerter, aber auch weniger vollendet und unruhiger als die früheren. Das Gebahren des St. Christophorus ist stark verschieden von dem des St. Sebastian oder St. Franziskus — was dort nur mehr angedeutet war, ist hier schon sicherer gestaltet worden. Die bedeutsamsten äußerlichen Veränderungen zeigen sich jedoch in der Farbenmischung und in der Behandlung der Tracht. Die Koloristik verfügt zwar, im Grunde genommen, über dieselben Töne, aber was früher hell, klar und warm war, ist jetzt dunkel, schwer und auch kälter geworden. Die Fleischteile haben im Lichte eine schwere, hellbraune, im Schatten ganz dunkelbraune Tönung. Jetzt tritt zum ersten Male das für Frieß später so bezeichnende „schwarze“ Inkarnat — allerdings nur erst angedeutet — auf. Sonst hat sich der Künstler im wesentlichen seine Eigentümlichkeiten bewahrt; nur ist das geistige Leben erregter, die Falten in den Gewändern sind bedeutend gehäufter und schärfer gebrochen. Das Gegenstück zum St. Christophorus, das Martyrium der St. Barbara kann eigentlich nur anmerkungsweise erwähnt werden, da es so gründlich verdorben wurde, daß es fast gegenstandslos für uns geworden ist. Auf felsigem Terrain ist die mit einem grünen Untergewande und roten Mantel bekleidete Märtyrerin in die Kniee gesunken. Die Hände stützt sie auf einen der herumliegenden Felsblöcke auf. Ihr rotblondes Haar erfaßt von hinten ein wildausſehender, von einem gelben Mantel umhüllter Mann, dessen Haupt ein Turban bedeckt. Hinter ihm, etwas zurück, steht sein Schimmel. Ein anderer Bewaffneter sprengt aus dem Hintergrund heran; ein Hirte sitzt auf der Erde.

Recht bezeichnend für Frieß sind die zwei Einzelgestalten der St. Margaretha und des St. Nikolaus, die ich auch circa 1503 entstanden glauben möchte. Sie stammen beide aus der Kirche Attalens. Die hl. Margaretha steht vollkommen ruhig auf dem Drachen, mit einer leichten Wendung nach rechts, da. Sie trägt einen Pilgerhut und hat ein weißes Kopf-

tuch umgebunden; der Körper ist mit einem grünen Untergewande bekleidet, über das ein roter Mantel fällt. Ein Kruzifix und einen Stab hält sie im Arme. Diese Gestalt atmet eine gewisse Ruhe und eine gewisse großartige, wenn auch etwas todte Würde, die unmittelbar an Zeitblom erinnert. Der zartrosa Teint wird die Erinnerung an den Meister von Ulm kräftigen. Man kann in Nürnberg, woselbst zwei Bilder unseres Meisters eine Madonna Zeitblom's einrahmen, schon einmal in die Versuchung kommen, an mehr als eine Geistesverwandtschaft zu denken. Dennoch ist kein ernsthafter Grund zu einer solchen Annahme vorhanden. Frieß besitzt, wie ich schon mehrfach hervorzuheben hatte, eine Gemütsverfassung, die der Zeitbloms verwandt ist. Frieß sucht sich zwar jetzt daraus zu befreien, er will seine Schöpfungen energischer beleben, aber wenn ihm das in Bildern, wie z. B. mit dem St. Christophorus, bis zu einem gewissen Grade gelingt, so fällt er bei ruhigen Einzelgestalten vollkommen in die ihm im Grunde bei weitem homogenere Auffassung zurück. Hiedurch erklärt sich die stille Größe in der Persönlichkeit der St. Margaretha, die noch gehoben wird durch den notgedrungen ruhigen Wurf der Gewänder. Das Pendant zu derselben, der St. Nikolaus, ist ebenso behandelt. Auch hier sehen wir eine einzelne, freundliche, würdevolle Person vor uns, die allerdings der reiche bischöfliche Ornat gebietender erscheinen macht. Soweit es die Uebermalung noch zuläßt, kann man den Gemälden von 1503 gegenüber eine schon etwas vorgeschrittenere Verdunklung und größere Schwere der Farben konstatiren. Besonders das Rot hat bereits den schmutzigen Ton angenommen und die Abschattirung der trüb-hellroten Wangen mit einer schmutzigbraunen Mischung leitet uns schon zu dem St. Antoniusbilde von 1506 über.

Wie sehr Frieß bereits in den vorliegenden Jahren geschätzt wurde, geht auch aus seinem äußeren Lebenslaufe hervor, indem er 1503 in den Rat der Zweihundert gewählt wurde; ein Jahr später glaubte er sich berechtigt, dem Kardinal Schinner seine Dienste mit einer Empfehlung des Rates anbieten zu dürfen. Die Wünsche des Malers scheinen aber nicht in Erfüllung gegangen

zu sein; denn er war und blieb in Fribourg, wie dies die Rechnungen der Kathedrale beweisen. Denn gerade um diese Zeit hatte er Engel für das Himmelfahrtfest zu malen.

Das hervorragendste Gemälde des Künstlers aus der vorliegenden Periode ist das 1506 entstandene Bild mit der Legende des hl. Antonius. Es befindet sich heute in der kleinen Hauskapelle des Klosters der Franziskaner in Fribourg und scheint auch ursprünglich für diese Mönche gemalt zu sein, da der Heilige in dem grauen Kostüm der Franziskaner gekleidet ist, das sie bis 1770 trugen.

Das Motiv ist folgendes: der heilige Antonius von Padua wurde von den Verwandten eines reichen Wucherers gebeten, demselben die Leichenrede zu halten. Zuerst verweigerte er dies; dann aber gedrängt, sagte er zu. Als Text wählte er die Worte des Evangelisten Mathäus: „Ubi est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum.“ Im Verlaufe der Predigt sagte er unter anderem: „Dieser reiche Mann ist gestorben und in der Hölle begraben. Gehet hinein in seine Schatzkammer und ihr werdet dort sein Herz finden, obwohl sein Körper schon beerdigt ist. Auf diese Rede hin gingen die Verwandten und Freunde des Verstorbenen in die Kammer und fanden dort in der Tat sein Herz inmitten seiner Schätze.

„Aus[133] dieser schauerlichen Erzählung hat Frieß ein Gemälde gemacht, welches eine ergreifende Wirkung auf seine Zeitgenossen nicht verfehlen konnte. Zur Linken befindet sich die Hauptgruppe: der Heilige, eine ascetische Gestalt, auf einer inmitten des Marktes von Padua errichteten Kanzel stehend, predigt vor einem zahlreichen Auditorium. Im Hintergrund sieht man den Leichenzug: während auf der Erde der Sarg unter feierlichem Geleite von Geistlichen mit brennenden Kerzen zur Gruft getragen wird, erblickt man hoch in den Lüften die Seele des Verstorbenen von scheußlichen Teufeln getragen, deren phantastische Gestalten dem berühmten Schongauerschen Kupferstich von der Versuchung des h. Antonius kaum nachstehen. Die rechte Seite des Bildes zeigt das Innere eines Hauses; im oberen Stock, in einem reich verzierten Gemach sieht man den Geizigen auf seinem Sterbelager; sein Gesicht ist fahl und

aufgedunsen, das Auge hohl. An seinem Bette stehen zwei Mönche mit geweihten Kerzen. Darunter im Erdgeschoß hat man einen Einblick in seine Schatzkammer; die prächtigsten goldenen und silbernen Gefäße und Gerätschaften liegen hier ausgebreitet und unter ihnen das blutende Herz des verstorbenen Besitzers. Aus den Blicken der herbeieilenden Verwandten spricht jedoch nicht Entsetzen über dies grausige Wunder, sondern Erstaunen und freudige Ueberraschung beim Anblick dieser Schätze."

Mit D. Burckhardt habe auch ich s. Z. eine Kenntnis des Bildes der St. Pauls-Basilika von Hans Holbein d. ä. von Seiten Frießens angenommen. Eine erneute, nicht nur vermittelst des Gedächtnisses, sondern mit Photographieen vorgenommene Vergleichung mußte jedoch dies als einen Irrtum erkennen lassen. Wenigstens haben der jüngste Biograph des Hans Frieß, P. Berthier und ich diese Ueberzeugung, die von Burckhardt allerdings nicht geteilt wird.[134]

Die Farbenmischung ist eine nicht unbedeutend veränderte, oder besser gesagt, die bisher nur leicht bemerkbare Umänderung ist jetzt herrschend geworden. Hans Frieß bringt von jetzt an in alle Farben einen schwärzlichen Ton hinein, wodurch sie schwer, unklar und häufig kalt werden. Die einzelnen Formen sind dagegen noch die alten. Am ehesten weist die Bildung der Hand Verschiedenheiten auf; indem die Finger weniger lang und spitz gezeichnet sind. Die Falten erscheinen wie mit den Fingern eingedrückt und sind gehäuft.

Die Aehnlichkeit in der technischen Behandlung verlangt, daß ein Gemälde mit einem sogenannten heiligen Grabe in einem Fremdenzimmer des Klosters der Franziskaner in Fribourg in etwa dieselben Jahre datirt wird.

In der Mitte des Bildes ist das Grab in rechteckiger Gestalt aufgebaut und durch ein weißes, mit dem roten Kreuze geziertes Bahrtuch bedeckt. Viel Volk drängt sich heran; unter demselben sticht besonders ein fein gekennzeichneter Blinder, sowie ein von mehreren Männern gehaltener Besessener hervor. Als Hauptpersonen gewissermaßen knieen auf der vorderen Seite eine Frau und ein geharnischter Ritter vor

einem todten oder leidenden Kinde. Das Bild scheint mir völlig intakt zu sein.

Aus dem Jahre 1508 haben wir eine interessante Notiz über das künstlerische Ansehen unseres Frieß. Er wurde nämlich nach Bern berufen, um in dem berüchtigten Jetzerhandel die Echt- oder Unechtheit der Thränen eines angeblich weinenden Marienbildes zu konstatiren. Wie uns der bekannte Chronist Valerius Anshelm berichtet, soll Frieß selbst getäuscht worden sein. Jener schreibt nämlich: „In der Nacht als der Convent nach guter Pitanz vnd fröhlicher Tagmette wohl entschlafen war vnd der Prior die Wache hielt, da fuhr Meister Ueltschi mit Hilf des Doctors vnd Schaffners zu vnd macht mit seiner meisters Lazarus Farb vnser Frowen bild ze weinen so meisterlich, daß der verrümpt Maler Hans Frieß von Fryburg darüber beschickt die kunst nit erkennende für ein großes wunder liß blyben.“ Ob in guten Treuen?

Ein Jahr später malte der Künstler einige Gemälde für den Chor von St. Nikolaus in Fribourg, für die er vom Staatsſchatzmeister zweiundvierzig Pfund bezahlt erhielt. Leider sind diese Arbeiten verloren gegangen. Diese Zahlung war die letzte, die er als städtischer Maler erhielt — soweit wir wissen —; denn 1510 verließ er den Dienst des Magistrates und trat auch aus dem großen Rate aus. Gaben Zwistigkeiten den Anlaß hiezu, so herrschten sie jedenfalls nur vorübergehend. Denn Frieß malte auch künftighin noch für den Staat, z. B. 1511 eilf kleine Fahnen und 1512 einen Schild für das Zeughaus. Am wahrscheinlichsten ist es, daß unser Maler bei den sich häufenden Bestellungen nicht mehr durch seine Anstellung und deren Verpflichtungen gehemmt sein, sondern freie Verfügung über seine Zeit haben wollte. Konsequenterweise mußte der Meister nun seine bisherige Wohnung verlassen. Er erwarb ein eigenes Besitztum „vff der Matten“, wodurch er Nachbar der Johanniter-Komthurei wurde. Im nämlichen Jahre stiftete er sich eine Jahrzeit bei seinen alten Gönnern, den Franziskanern, die durch das Anniversarien-Buch des Klosters belegt wird. Es heißt daselbst „item fiat anniversarium Johannis Frieß vff der Matten et uxoris suae, quae dedit conventui XX lib. semel.“

Ein Zusatz aus dem Jahre 1596 beweist die hohe Wertschätzung, der der Meister sich selbst damals noch erfreute: is quemadmodum sua passim monumenta ostentant circiter 1511 pictor totius Helvetiæ princeps ac celeberrimorum in Germania universa collega exstitit.

Im Jahre 1512 scheint Frieß vorübergehend Fribourg verlassen zu haben, um in Bern eine Folge aus der Marienlegende zu malen, von der wir noch acht Tafeln kennen.

Auf der ersten begegnet die hl. Anna dem heimkehrenden Joachim unter der goldenen Pforte; auf der nächsten findet die Geburt der Maria statt. In einem säulengetragenen Gemache steht im Vordergrunde ein massiver Tisch. Er ist mit Brot, Salz und einem Teller voll Eiern bedeckt. Der Tisch stößt an das Bett, in dem die alte Frau liegt und die Kleine nährt. Rechts tritt eine junge Frau mit einem Kruge und einer von einem weißen Tuche bedeckten Tablette in den Händen, hinein. Durch die hintere Tür blickt man in ein anstoßendes Zimmer.

Die Scene der Wahl eines Lammes zur Opferung für die Geburt des Kindes ist in einen Tempel verlegt, in dem im Vordergrunde der Oberpriester in brauner Gewandung sitzt und mit der Rechten die Lämmer befühlt; die Linke hat er erhoben. Neben ihm steht die hl. Anna und weist auf ein Schäfchen; rechts kommen zwei Männer herbei und bieten demütig ihre Tiere dar. Auf dem nächsten Bilde geht die kleine Maria eine sehr hohe, steile Treppe hinauf und wird auf dem Podeste liebevoll von dem Hohenpriester empfangen; unten stehen voll verschämten Stolzes die Eltern inmitten des Volkes. Im Tempel wird sodann die Vermählung der Maria mit Joseph feierlich vollzogen. Der in der Mitte stehende Oberpriester fügt die Hände des Paares zusammen. Aus dem Hintergrunde beobachten mehrere Frauen und Männer den Vorgang. Specifisch „schweizerisch“ ist der Besuch der Frauen, die sich vor der Haustüre der hl. Anna treffen. Ein Pfad führt in den Hintergrund auf das schneebedeckte Gebirge und steile Felswände zu. Auf dem siebenten Bilde ist die Heimkehr von der Flucht geschildert. Vor einer Burg trifft Joseph, der den Esel führt, einen Mann, den er freudig begrüßt; auf dem Tiere selbst sitzt,

gehalten von der Madonna, in dunkler Kleidung der schon herangewachsene Christus, dessen Züge Ermüdung verraten. Auf dem letzten Gemälde endlich lehrt der zwölfjährige Heiland im Tempel. Im Vordergrunde steht auf einer Kanzel ein rot gekleideter Mann mit einer Brille, der sich auf ein Buch niederbeugt. Unter dem Lehrstuhle sitzt Christus, der den Zeigefinger lehrend erhoben hat. Ihm gegenüber hören einige Schriftgelehrte entweder eifrig zu oder starren gleichgiltig vor sich hin, während der Hintergrund voll aufmerksam zuhorchenden Volkes ist, unter dem sich auch die soeben durch die Türe eingetretenen verwunderten und erfreuten Eltern befinden.

Von den Gemälden trägt eines der sechs in Basel befindlichen die volle Signatur des Malers; die beiden in Nürnberg hingegen sind mit den Initialen seines Namens und 1512 bezeichnet. In dieser Bildfolge hat Frieß seine Schwenkung zu Albrecht Dürer vollkommen vollzogen. Er hat dessen Holzschnitte zum Marienleben gekannt. Das Ergebnis für unsern Künstler bestand darin, daß seine Figuren künftighin großartiger konzipirt wurden. Die Farben sind im allgemeinen klarer und kraftvoller, doch immer noch schwer und schmutzig. Die Falten sind noch, wie im Antoniusbilde, häufiger weich eingedrückt; allerdings zeigt sich andererseits in den größeren und schärferen Linien der Gewänder die Dürerische Einwirkung.

Erheblich besser verarbeitet ist die Dürerische Formenwelt in der Reihe der Gemälde, die Frieß für seine Nachbarn, die Johanniter, malte.

Im Jahre 1514 gaben ihm diese den Auftrag, eine Anzahl Ereignisse aus dem Leben des Johannis Baptista und Johannis des Evangelisten zu schildern. Wir haben noch zwei beidseitig bemalte Tafeln. Dieselben befinden sich in Basel und sind durch Monogramm und Jahreszahl beglaubigt.

Die Schicksale Johannis des Täufers werden auf zwei Gemälden erzählt. Auf der Vorderseite wird der Vorläufer enthauptet. Inmitten eines Burghofes, dessen Mauern von Bäumen überragt werden, kniet nach rechts der Täufer mit entblößtem Nacken und vorgebeugtem Kopfe. Der Henker hat dasſelbe an

den dunkelbraunen Haaren ergriffen, um es mit dem erhobenen Schwerte vom Rumpfe zu trennen. Vor und neben ihm steht links im Vordergrunde die Tochter der Herodias mit der Schüssel unter dem Arme. Sie ist nach damaliger Mode und sehr reich angezogen. Hinter ihr schauen noch zwei ganz in Rot gekleidete Männer zu. Der Eine berührt mit seiner Rechten die Schulter der Salome. Auf einem Steine ist rechts im Vordergrunde das Monogramm und die Jahreszahl 1514 angebracht.

Auf der Rückseite predigt der begeisterte Täufer vor Herodes und seinem Hofe. An einen Baum gelehnt, hat der Vorläufer Christi die eine Hand lehrend erhoben. Ihm gegenüber steht der König, der aufmerksam zuhorcht. Der reiche königliche Ornat bietet einen sehr wirksamen Gegensatz zu der ärmlichen aus Fellen und einem grünen Mantel bestehenden Kleidung des Predigenden. Den Herrscher umgeben im Halbkreise drei Frauen, unter denen namentlich ein ganz junges Weib mit frommem, innigem Gesichtsausdrucke und übereinander gekreuzten Armen die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Auf dem anderen Flügel finden wir in entsprechender Weise die Schilderung zweier Scenen aus dem Leben des Evangelisten. Auf der Außenseite erduldet der Heilige das Martyrium. In einer halboffenen Halle, deren weite Fenster Aussicht auf Bäume und andere Teile des Schlosses gewähren, steht auf einem niedrigen brennenden Scheiterhaufen ein Kessel. In diesem kauert der unbekleidete Johannes, über dessen Haupt soeben der breitspurig dastehende Henker eine Kelle voll kochenden Oeles ausgießt. Ihm gegenüber tront rechts der alte weißbärtige, finster darein schauende König, zu dessen rechter Seite ein rot gekleideter Mann steht, der sein breites pfäffisches Antlitz uns voll zukehrt; hinter diesem der Narr, der mit ironischer Gebärde auf den Heiligen weist und sein Gesicht dienstbeflissen dem Könige zuwendet. Frieß hat übrigens einzelne Motive aus Dürer's Apokalypse herübergenommen. Die Rückseite dieser Tafel ist leider fast völlig zerstört; doch können wir noch feststellen, daß der St. Johannes die Apokalypse schreibend dargestellt wird. Frieß hat hiezu den Schongauer'schen Stich frei verwertet. Es ist zweifellos, daß wir aus der zweiten Periode unseres Künst-



HANS FRIESS: Enthauptung Johannis d. T.

Basel. Öffentl. Kunstsammlung.



lers keine besseren Schöpfungen besitzen, als diese drei (vier) Bilder. Die Berührung mit Dürer hat schöne Früchte gezeitigt. Niemals vorher hat in den Werken des Malers ein so großer Zug geherrscht. Das Kleinliche, das der Marienfolge noch vielfach anhaftet, ist sowohl in den Umrissen der Figuren, als auch in den Details, fast ganz verschwunden. Speziell in den Falten fällt der energische Charakter angenehm auf. Die Salome ist eine geradezu imponirende Gestalt. Sie ist uns nicht ganz fremd, denn sie findet sich bereits auf dem Bilde von 1506, aber in dieser Art denn doch noch nicht. Die Henker des Täufers sind so realistische Menschen, die Heiligen sind so kraftvoll beseelt, so dramatisch gedacht, wie wir sie bisher bei Frieß noch gar nicht angetroffen haben. Es ist in der Tat staunenswert, von welchem Erfolge Dürer's Nachahmung gekrönt wurde. Selbst die Farben sind sogar wieder heller und wärmer geworden; das zarte Grün im Kleide der Salome existirte früher überhaupt nicht auf der Palette des Malers. Frieß hat offenbar Gemälde gesehen, deren Farbenwahl direkt auf Dürer zurückging. Es ist auch kaum zweifelhaft, welcher Künstler ihn in dieser Richtung belehrt hat. Es muß der unbekannte Maler sein, der ca. 1510 für Jean de Fourno einen Altar in der Franziskanerkirche zu Fribourg malte. Dieser kannte nicht nur Dürer's Holzschnitte, sondern ohne jeden Zweifel auch dessen Bilder.

Es deutet alles darauf hin, daß Frieß um diese Zeit seinen Aufenthalt nach Bern verlegt hat; denn wir finden in den Akten dieser Stadt 1516 die Notiz „denne dem Frießen von den pfänder buchsen ze malen, 15 Sch. 8 Pf.“ Ferner ist in Fribourg ein Ratsprotokoll vom 27. Juli 1517 erhalten, in dem Frieß die Erlaubnis erteilt wird, außerhalb des Kantons zu arbeiten. Die genaueste Angabe über seinen damaligen Aufenthalt treffen wir endlich in dem Testamente eines 1518 in Fribourg verstorbenen Vetters, des Ratsherrn Frieß an, der unserm Maler mit folgenden Worten ein Legat hinterließ: „item geben ich Hansen Frießen dem Mahler meines Vetters seligen sohn, jetzt gesessen zu Bern auch für einmal in Jahrfrist nach minen Hinscheiden durch minen nachgenannten Erben uszurichten 200 pfund 37 Schilling Fryburger Währung.“

Dieser letzten schriftlichen Notiz über den Künstler haben wir ein letztes eigenhändiges Gemälde beizufügen, das ich etwa in eben diese Jahre, oder allgemeiner gesprochen, an das Ende seiner Laufbahn als Maler glaube setzen zu müssen. Das Bild befindet sich jetzt im Museum zu Fribourg, früher war es Eigentum der Kirche von Cugy, wo es Rahn zuerst sah und, wenn auch mit Vorbehalt, Frieß zusprach. Die Bezeichnung J. F. ist in der Form, in der sie heute angebracht ist, sicher ein Falsifikat. Vielleicht birgt sich eine echte ältere darunter. Dargestellt ist Folgendes: in der oberen Hälfte des Bildes ragt in der Mitte das Kreuz empor, an dem Christus gräßlich blutüberströmt hängt; über seinem Haupte schwebt in der Luft ein mit einem Nimbus umgebener Schlüssel. Der Heiland ist demnach als derjenige gedacht, der das Himmelreich erschließt. Etwas tiefer ist zur Linken ein Altar aufgebaut, an dem soeben ein Priester die Hostie segnet. Eine segnende Hand erscheint über ihm. Ihm gegenüber sitzt halb kniend auf einem verendenden Esel eine große Frau. Mit der Rechten hat sie einen Todtenkopf erfaßt und ist im Begriff, ihn zu küssen; in der gesenkten Linken hält sie eine Krone. Aus einer kleinen Wolke fährt eine Hand mit einem Schwert herunter, das den Nacken des Weibes durchbohrt; eine Schlange mit einem gekrönten Frauenkopfe richtet sich vor der Frau in die Höhe. Es ist also hier die Synagoge, die von dem neuen Reich überwunden ist, personifizirt worden. Sie sitzt auf dem Esel, der Faulheit; die weibliche Schlange ist die Perfidia. In der unteren Hälfte des Bildes tritt Christus als Besieger der Hölle auf. Eine mit einem Hammer bewaffnete Hand hilft ihm die Höllenpforte erschließen.

Die Malweise ist die eines älteren Künstlers. Und zwar im Vergleiche mit den vorherbesprochenen Bildern eine flüchtigere, aber auch noch gewandtere. Auffallender sind die Verschiedenheiten in der Kostümbehandlung. Die Falten sind weich, flüssig und in breiten Massen angeordnet. Bereits in den beiden letzten Cyklen waltet eine größere Ruhe in dieser Hinsicht ob; aber die Fältelung war noch immer energisch und scharf. Jetzt ist alles weich und fließend, ja weichlich und dem Stoffe nicht

immer entsprechend. Offenbar hat Frieß sich stark gehen lassen. Ebenso hat das Kolorit eine Änderung erfahren. An das Antonius-Bild [135] erinnert fast nur noch die Gesichtsfärbung des Priesters, sonst wiegt ein hellgelblicher, warmer Ton vor, der dünn und zart aufgetragen ist. Die Fleischfarbe in den Bildern von 1514 hatte schon eine ähnliche, allerdings kräftigere Tönung; Frieß scheint sie allmählich ganz und gar angenommen zu haben. Außerdem ist der Dürerische Einfluß sehr bemerkbar, der für uns erst positiv für 1512 nachweisbar ist; wenngleich es immerhin sehr wahrscheinlich ist, daß Frieß schon etwas eher mit Dürerischen Arbeiten bekannt war. Jedenfalls darf dies Bild nicht in die unmittelbare Nähe des Antoniusbildes gesetzt werden.

Das letzte, leider bisher nur durch eine aus dem Ende des XVI. oder beginnendem XVII. Jahrhundert stammende Kopie bekannte Gemälde ist ein, das erste und einzige uns bekannte Portrait. Es stellt niemand Geringeren dar, als den berühmten Unterwaldner Eremiten, den Bruder Klaus von Flüe, dessen Brustbild in scharfem Profile nach rechts aufgefaßt ist. Das Gemälde ist signirt Hans Frieß 1517 und befindet sich im Besitz einer Madame de Techtermann in Fribourg. Bislang ist es nicht geglückt, eine spätere, originale Malerei unseres Künstlers zu finden — ich meine auch, wir brauchten dies nicht zu sehr zu bedauern, soweit dies unsern Wunsch betrifft: die Individualität des Künstlers kennen zu lernen. Denn die Stufenleiter, die Frieß im Laufe seines Lebens zu erklimmen vermochte, können wir Tritt für Tritt nachsteigen. Technisch war Frieß kein großer, aber ganz tüchtiger und von ehrlichem Wollen beseelter Künstler. In Bezug auf die Auffassung ist er ebenfalls keiner der ersten Geister, bietet aber mannigfaches Interesse. Frieß gehörte noch zur guten Hälfte mit seinem Empfinden in die frühere empfindsam fühlende Epoche. Dieser Ueberrest einer liebenswürdigen passiven Gefühlswelt ist aber glücklicherweise mit einem gesunden realistischen Denken verbunden. Der Maler wurde unter die berühmtesten Künstler in der Schweiz gerechnet. Außer jener oben schon erwähnten Notiz von 1596 beweist dies ein Vers des Jean Pelerin, gen. Viator, in dessen Schrift de arti-

ficiali perspectiva: O bons amis tres passez et vivens . . . André Montaigne et d'Amiens Colin, L. Péluzin, Hans Fries et Léonard etc. — wahrlich in eine vornehme Gesellschaft hat der französische Zeitgenosse den bescheidenen schweizerischen Künstler gebracht.[136]

Neben Frieß waren im Freiburgischen noch mehrere Künstler tätig, von denen wir einerseits nur die Namen, andererseits nur die Werke überliefert erhalten haben. Unter den letzteren scheinen mir die ältesten die vier Bilder aus der Kirche der Benediktiner zu Payerne[137] zu sein. Es sind: die Barke des hl. Petrus, Jesus im Garten Gethsemane, die Kreuztragung und die Annagelung an das Kreuz. Diese recht geringen Schildereien eines Malers aus der elsässischen (?) Malschule haben geringes Interesse für uns. Am ehesten noch die letzte, auf der das Anschlagen an das Kreuz auf einem ziemlich großen, durch einen starken Kordon von Soldaten für das „Publikum" abgesperrten Raume vorgenommen wird. Die Bilder möchten noch am Schlusse des XV. Jahrhunderts entstanden sein. Im Beginne des folgenden dagegen ist eine Kreuzabnahme[138] und eine Grablegung Christi entstanden. Der Maler kannte Martin Schongauer, wie auch die ältere schwäbische Schule.

Außergewöhnlich deutlich und beherrschend trat in Fribourg die Dürerische Schule auf. Neben Frieß arbeitete um ca. 1510 ein anderer unbekannter Maler in dieser Weise. Und zwar kannte er Dürerische Bilder, nicht nur die Holzschnitte dieses Meisters, denn die Farben haben, trotz persönlicher Eigentümlichkeiten, Aehnlichkeiten mit denen Dürers. Sollte diesem Maler Frieß die an Dürerische Farben hin und wieder erinnernden Mischungen, die wir in dem Cyclus von 1514 antrafen, abgesehen haben? Wie der Maler hieß, wissen wir, wie bemerkt, nicht; doch muß es entweder Hans Rot oder Alexander Jacquemart gewesen sein, da andere in diesen Jahren nicht genannt werden. Wir können nämlich durch die Wappen an dem in Rede stehendem Triptychon ganz genau bestimmen, wann die Bilder gemalt sein müssen. Der Stifter war Jean de Fourno, jener berüchtigte Gauner, der mit Unterstützung der Eidgenossschaft den Herzog von Mailand durch gefälschte Schenkungs-

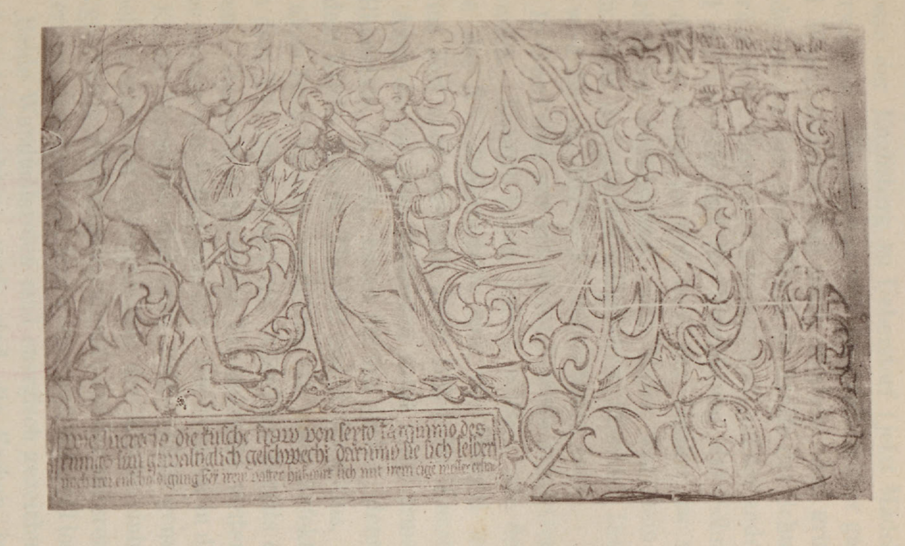
urkunden ausraubte. Er lebte von 1507 bis 1513 in Fribourg und hat damals den Altar in die Kirche der Franziskaner gestiftet. Rückwärts können wir die Entstehungszeit noch sicherer normiren; indem die auf dem rechten Flügel gemalte Himmelfahrt der Madonna eine ziemlich genaue Kopie des Dürerischen Holzschnittes von 1510, nicht des Heller'schen Altares selbst ist. Auf dem linken Flügel ist die Verkündigung geschildert und zwar in Dürerischer Manier; doch sind die Gestalten schlanker, die Farbe reichlich schwer, namentlich die Schatten zu schwarz geworden, die sehr kräftige Ornamentik ist im Renaissancegeschmacke gehalten. Der Tod der Madonna auf der Predella gibt wiederum eine Anzahl Dürerischer Typen. Es findet sich hier übrigens auch die altertümliche Darstellung des Heilandes mit der Seele der Madonna, in der Gestalt eines Kindes. Die Malereien sind gar nicht schlecht; weniger energisch und frei als die Frieß'schen, aber doch tüchtig und von künstlerischem Werte.

Für die vier großen Tafeln aus Hauterive, jetzt im Museum zu Fribourg: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Beschneidung, können wir den Namen des Verfertigers angeben. Die Bilder sind 1522 von Hans Boden gemalt. Der Maler ist von 1520 bis 1525 in Fribourg nachweisbar. Sein Monogramm besteht aus einem H und einem B, die durch einen kleinen Ast getrennt sind, und einem bisher nicht erklärten Z. Vielleicht stammte er aus Zofingen, Zurzach oder sonst einem Orte, dessen Benennung mit diesem Buchstaben anfängt. Es könnte dies möglich sein, trotzdem ein Glasmaler Jacob Boden[139] 1502 als „gesessen zu Bern" vorkommt. Boden scheint mir im Atelier Schäuffelin's unterwiesen worden zu sein. Er kannte nicht nur dessen zeichnerische Formensprache, sondern auch dessen Malweise. Nur ist alles derber, ungeschickter, die Färbung ist weniger leuchtend. Die Bewegungen der Personen sind chargirt, die Köpfe nicht fein charakterisirt und die Gebirgslandschaft ist nicht durchgearbeitet; die Verbindung der gotischen und Renaissance-Ornamentik geschmacklos. Auch sein Saint Théodule aus demselben Jahre ermangelt der Kraft und Größe. Die Architektur der Kirche im Hintergrunde dagegen ist ganz brav. Aus der Kapelle St. Anna (St. Jean) stammen die monogrammirten und

1523 gemalten Flügel mit der Anbetung der hl. drei Könige. Auch diese Bilder zeugen mehr von Handfertigkeit als von Kunst. Interessereicher ist ein Langbild mit dem Abendmahle. Selten ist wohl diese Scene so tumultvoll dargestellt worden. Teilweise fallen die Jünger geradezu übereinander, teilweise sitzen sie wiederum recht hölzern da. Christus hat sich erhoben und streckt mit fast wilder Geberde dem sich ebenfalls erhebenden Judas den Bissen hin. Das Bild ist flott, keck und mit warmen Farben gemalt, aber ohne echte Dramatik. Auch läßt die Zeichnung, überhaupt die formale Durchbildung zu wünschen übrig. Die besten Malereien Bodens sind die leider nicht weiter beglaubigten Hochbilder[140] in einem Zimmer des Franziskanerklosters zu Fribourg. Einmal ist die Einzelgestalt des hl. Florian gemalt. Er steht in voller Eisenrüstung da; nur das blonde lockige Haupt ist unbedeckt. Mit wuchtigem Schwunge schleudert er einen breiten Strahl Wassers aus dem mit beiden Händen erfaßten Holzkübel auf die im Hintergrunde vor ihm befindliche, brennende Hauswand. Das Gegenstück hiezu bildet die ebenfalls in ein blitzendes Eisengewand gehüllte, schlanke Gestalt des Ritters St. Georg, der dem Lindwurme soeben seine Lanze ins Herz bohrt. Namentlich die breite Malerei des weichen Haares und die des Wassers lassen den Schäuffelinschüler erkennen. Diese Einzelfiguren scheinen mir die besten Malereien Bodens zu sein. Sie sind tatsächlich nicht ohne künstlerischen Wert; etwa vom Range der meisten Bilder Dygs, des bekannten Schülers Schäuffelins.

Von einem Nachfolger Bodens sind die 1535 gemalten Fresken in dem früher den Englisberg, heute der Madame de Techtermann gehörenden Hause in Fribourg. Der betreffende Saal war seiner Zeit ganz ausgemalt. Heute ist nur noch an einer Längswand eine Schloßansicht, eine Hirschjagd mit einer Jägerin und einem Jäger, sowie an einer Schmalwand ein hl. Eremit erhalten; an einer dritten Wand die Jahreszahl 1535, ein Käuzchen und das Monogramm IB (?).[141]

Die Jagd ist recht schwach, sowohl hinsichtlich der Personen, die unproportionirt sind, auch nicht recht fest auf den Beinen stehen, als in Bezug auf die Tiere und die Landschaft. Am besten ist der sitzende, in einem roten Mantel gekleidete



Tod der Lucretia und Enthauptung der Söhne des Brutus.

Ueberstorf. Privatbesitz.



Eremit, der in der Kopfform, in der Behandlung des Bartes sofort an die Apostel Bodens, besonders an diejenigen erinnert, die das Bett der sterbenden Madonna umstehen. War der Maler vielleicht Etienne Büntra?

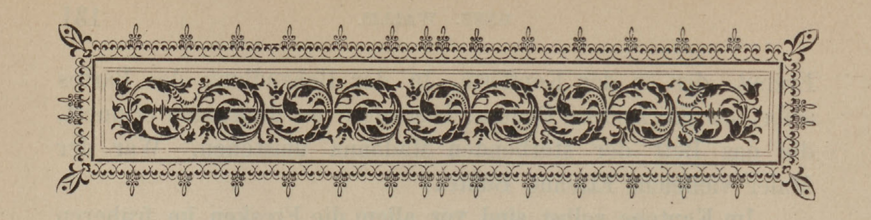
Im Kantone selbst sind vor allem die Fresken im früheren Schlosse der Englisberg zu Ueberstorf (jetzt Mädchenpensionat) zu erwähnen. Ein Zimmer war jedenfalls früher ganz ausgemalt. Zwei Wandmalereien sind noch erhalten. Auf grünem Rankengrunde ist auf der einen Wand die Strafe des Schulmeisters von Falerii und der Sturz des Curtius gemalt, auf der andern der Selbstmord der Lucretia und die Hinrichtung der Söhne des Brutus (von dieser Scene ist nur noch der Henker zu sehen). Alles natürlich im Zeitkostüme. Der Maler war kein ungewandter Mann, trotz des gänzlich mißglückten Pferdes. Die Entstehungszeit wird für ca. 1510—15 anzunehmen sein.

In Genf sind mir aus dieser Periode keine Gemälde bekannt geworden. Existirt haben jedoch solche, wie denn schon seit Mitte des XV. Jahrhunderts sich die Malerei gehoben hatte. Calvins Zeit aber zerstörte diese Blüte der Kunst wieder.[142]

Auch die an alten Malereien sonst nicht arme Bischofsſtadt im Rhonetale, Sitten, bietet für uns nichts; denn die Madonna mit dem Kinde, dem St. Theodul und St. Mauritius, in einem Saale der alten Burg Valeria, vielleicht ein altes Refektorium, gehört noch dem XV. Jahrhundert an. Allerdings bereits dem Ende desselben. Dagegen wird einige Tagemärsche weiter, in Louèche, unser Suchen mit Erfolg gekrönt. Die Fresken in dem Beinhausse der Kirche hierselbst sind etwa 1505—1510 gemalt. Auf einer derselben schreiten Würdenträger der Kirche einher, denen der Tod geschäftig ihre Insignien nimmt; auf der anderen naht derselbe Rittern und Reisigen, von denen einer sich mit Geld loskaufen will.[143] Beide Wandmalereien sind energisch gezeichnet, nicht ohne Wurf und Charakter; auch sind die Farben in gebrochenen Tönen gut gewählt.

Zweifelsohne war der Urheber dieser Fresken ein wohlbegabter Künstler, der eine gute Schulung in einem größeren Orte durchgemacht haben muß.





ZÜRICH.

„Am Ende des XV. Jahrhunderts hatte, wie Meyer von Knonau in seinem „Alten Zürich“ schreibt, die Wissenschaft in Zürich keine Stätte, ebenso wenig durfte der eidgenössische Vorort auf den Namen einer Handelsstadt Anspruch machen. Neben dem Handwerk — namentlich das Kunsthandwerk hatte einen bedeutenden Aufschwung genommen — galt einstweilen nur der Krieger, der bereit war, in eigener wie in fremder Sache ohne Besinnen das Schwert zu ziehen und der auch zu Hause die rohen Sitten des Feldlagers nur zu sehr hervorkehrte.“ Das Annehmen von Pensionen ließ zudem einen geradezu gemeingefährlichen Sinn aufkommen. Noch 1533 schreibt Bullinger in seiner „Lucretia“: „O, hüttend üch vor fremden gellt; deßhalben ich bin für gestellt, Wer gooben nimpt, der ist nit fry, Gelt nemmen macht verräthery.“ Und in seinen Angaben, wie die Leute sich benehmen sollen, sagt er unter anderem: „die Pensioner söllend fräuel syn, hochprächtig mit kleydern, ja mit främbden vßländigen kleydern. Item mit essen und trinken fräch, nit reden vnd practicieren hitzig.“ Auch Werner Schodeler,[144] der Stadtschreiber von Bremgarten, schrieb heftig gegen das Reislaufen, in welchem man mit Recht einen Krebsſchaden der Zeit erkannte, indem es nicht nur die einfachen Sitten verdarb, sondern auch dem Ackerbau, dem Handel die Kräfte entzog. Jener Bremgarten'sche Stadtschreiber scheint überhaupt ein Mann von klarem Blicke für die Gebrechen der damaligen Jahre gewesen zu sein. Bereits 1515 bricht er in seiner „Chronik“ in die Worte aus, der Papst „loßt sich in Schrift und sonst „unser allerheiligster Vater“ nennen, das ein Wort ist,

das allein Gott zusteht.“ Er sagt ferner ganz ruhig, daß die Geistlichkeit kein Gut besitzen sollte, daß sie für Geld alles täte, „wir sind lange Zit übel beschissen vom geistlichen Stand und ist zu fürchten, es werde witer beschechen; denn da will Niemand die Händ in Teig stoßen.“ Nur wenige Jahre sollten jedoch noch verfließen und es kam der, der die „Hände in den Teig stoßen“ wollte: Ulrich Zwingli.

Der Boden in Zürich war also für eine Reformation eigentlich der denkbar günstigste; denn es gab zunächst vielerlei, was der Reform bedürftig war und andererseits scheinen doch schon Ansichten gekeimt zu haben, die den Zwingli'schen Gedanken verwandt waren. Verhältnismäßig rasch gingen ja dann auch die Ereignisse voran. Bereits am 29. Januar 1523 hatte die Staatsgewalt durch die Einladung zur Disputation sich für den kühnen Prediger ins Mittel gelegt und noch am Nachmittag desselben Tages offen für ihn Partei ergriffen: „Da nun aber Niemand,“ so heißt es in dem bezüglichen Erlasse, „sich wider Meister Ulrich Zwingli erhoben und sich getraut hat, seine Lehre mit der göttlichen Schrift der Ketzerei zu überweisen, so haben wir uns dahin erkennt, daß Meister Ulrich fortfahre und wie bisher das hl. Evangelium und die göttliche Schrift nach dem Geiste Gottes und seines Vermögens verkünde, so lange bis er eines besseren berichtet würde.“ Zwingli begnügte sich aber, wie bekannt, nicht mit seiner Amtstätigkeit als Seelsorger im engeren Sinne, sondern er suchte das ganze Staatswesen, die Lebensart der Bürger bis in das Kleinste umzugestalten. Bluntschli sagt in seiner Geschichte der Republik Zürich:[145] „Auf demokratischer Unterlage eine Aristokratie der geistigsten und edelsten Männer erhoben und organisch gegliedert, das war das Ideal Zwingli's.“ Der Reformator suchte der Herrschaft des Geistes das gesamte öffentliche und private Leben zu unterwerfen. Die hohe Stellung, die Zwingli dem geistigen Wesen im Menschen zugewiesen hatte, erforderte aber konsequenterweise eine Erziehung desselben, d. h. eine eingehende Beaufsichtigung des Unterrichtes. Deshalb wurden in Zürich eine Anzahl Schulen errichtet, deren Leiter so berühmte Männer waren, wie Collin, Pelicanus, Wisendanger, Leo Jud etc. Aller-

dings beging der Reformator den großen Fehler, daß er nicht in gleicher Weise, wie für die Stadt, auch für das Land sorgte, das im Gegenteil durch die Aufhebung der Klöster noch Schulen verlor. Wie es aber gerade in Zürich während der Werdezeit der inneren Umwälzung ausſah, schildert Hottinger[146] mit folgenden treffenden Worten: „Wie verhielt es sich nun in Zürich mit den Früchten, dem praktischen Christentum? ...... Das wilde Kriegsleben der letzten Decennien des XV. und der ersten des XVI. Jahrhunderts hatte allerdings in der zürcherischen Bevölkerung seinen verderblichen Einfluß geübt. Ein Geist der Ausſchweifung und der Zuchtlosigkeit hatte sich geäußert. . . . Daß ein unter solchen Umständen aufgewachsenes Geschlecht nicht auf der Stelle ein weises und tugendhaftes werden konnte, wird an Beispielen noch nachgewiesen werden. Nichts destoweniger beurkundet sich schon während der Reformation ein aus seinen ersten Keimen hervorbrechender neuer und edler Geist. Ueberall spricht sich das Bewußtsein einer gerechten Sache aus. Wenn wir sehen, wie der unmittelbare Nachfolger Zwingli's während der ersten sieben Jahre seiner Amtsdauer täglich, später wenigstens wöchentlich mehrmals die Kanzel bestieg, den Unterrichtsſtunden in Kollegien und Schulen persönlich beiwohnte, die kirchlichen Angelegenheiten bis zur geringsten Einzelheit selbst leitete, theologische und geschichtliche Werke von anerkanntem Wert hinterließ, auch dem niedrigsten Schüler, den Armen Zutritt und Rat nicht versagte, während er mit den ausgezeichnetsten Männern Europas im Briefwechsel stand, wie er Gefangene und Pestkranke besuchte, befreundete Jünglinge in Pflege nahm, in ihren Studien überwachte und selbst unterrichtete, sein Haus allen Bedrängten öffnete; wie sein Amtsgenosse Leo Jud bei geringen, ja wahrlich dürftigen Einkünften Aehnliches leistete und von seiner Gattin dabei durch die Arbeit ganzer Nächte unterstützt ward, wie er auch Männern gegenüber, in deren Hand sein Schicksal lag, sich seine Unabhängigkeit bewahrte; wie Conrad Gessner, in der Offenbarung der Natur die Spuren der göttlichen Allmacht aufsuchend, ein nur desto glaubenskräftigerer Christ wurde, dem Vaterlande in der beschränktesten Lage dennoch zu dienen

fortfuhr; wenn wir sehen, wie auch die leitenden Staatsmänner jenes kräftigen Zeitraumes allen Verlockungen zum Abweichen von einfachen Lebensgewohnheiten und republikanischer Sittenstrenge mannhaft widerstanden — dann wird es einem begreiflich werden, daß von Zürich aus der Ruf eines wohlgeordneten Staatslebens und eines in tätiger Liebe sich bewährenden Christentums weit über die Grenzen des Kantons hinweg in fremde Länder trug.“ Höchst interessant ist für diese Zeit auch die Statistik der Verbrechen, die in Zürich im XVI. Jahrhundert sechsundneunzig Versündigungen in geschlechtlicher Beziehung, im XV. dagegen nur dreiundvierzig aufweist; wegen Gotteslästerung wurden in diesem sechs, in jenem in Folge der größeren Strenge hundertundsechszehn Personen bestraft; die rohen Gewalttaten verminderten sich auch im XVI. erheblich. Der Sittenmandate ermangelte es allerdings nicht. Zwingli erließ noch kurz vor seinem letzten Auszuge ein scharfes Mandat. Daß aber dennoch nicht gar zu engherzig von den Reformatoren gedacht wurde, beweisen Bullingers[147] Worte: „Scham und Stillschweigen ziert die Töchter, wie wohl ich auch nicht will, daß sie gar in ein Vogelkäfig eingeschlossen nimmer unter die Leute kommen.“ Nur gegen das Uebermaß wurde gekämpft und auch diesem konnte nicht immer gesteuert werden. Es waren z. B. für die Hochzeitsfeier nur zwei Tage und eine kleinere Gesellschaft erlaubt. Nichtsdestoweniger wurde 1556 in Wädenswil ein Hochzeitsfest abgehalten, das vier Tage dauerte und an dem circa tausend Personen Teil nahmen. Die Geistlichen mußten zufrieden sein, wenn sich allmählich ihre Ansichten befestigten, allmählich das ganze Dasein der Zürcher sich diesen anpaßte. Zürich war bis dahin eben nicht die frömmste Stadt gewesen und dann lebte man im XVI. Jahrhundert, d. h. in der fröhlichen, kraftstrotzenden Renaissance-Zeit, die etwa gleichzeitig mit dem Auftreten Zwingli's einen künstlerischen Ausdruck erhielt. Daß bei dem skizzirten Zustande in Zürich am Ende des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts der Kunst keine besondere Pflege gewidmet worden war, versteht sich von selbst. Das Wenige, das für die künstlerischen Bestrebungen getan wurde, ging von den Klöstern aus. Jedoch selbst diese scheinen keine allzu-

große Energie entfaltet zu haben. Bei dieser Beurteilung dürfen wir allerdings des Bildersturmes nicht vergessen, der aber gerade in Zürich nicht mit der Brutalität aufgetreten war, wie in St. Gallen und Basel. Daraus aber, daß Künstler vom Range Hans Leu's sich zeitweilig mit Anstreicherarbeiten befassen mußten, auf eine mangelnde Kunstliebe zu schließen, scheint mir anderseits bei der flüssigen Grenze, die damals zwischen der Kunst und dem Handwerke gezogen war, nicht berechtigt. Jedoch dürften andere Anzeichen dafür sprechen, daß in der Tat im Beginne des XVI. Jahrhunderts, ehe das geistige Leben durch die Reformation neu belebt wurde, die Künste in Zürich vernachlässigt wurden. Wir haben zwar die Notiz, daß bereits 1503 ein Buchdrucker in Zürich lebte, indem der um die Geschichte des Zürcherischen Holzschnittes hoch verdiente Vögelin[148] eine Notiz aus der Seckelmeisterrechnung von 1503 veröffentlichte, wonach ein Hans Rügger, offenbar in Zürich wohnend, das Ausſchreiben zu dem großen Freischießen von 1504 druckte und wahrscheinlich die künstlerisch wertlosen Holzschnitte dazu schneiden ließ. Von einigem Kunstwert sind sogar die schon bei Besprechung des Urs Graf hervorgehobenen Holzschnitte zum Kalender von 1508. Doch obwohl wir also in diesen Arbeiten eine gewisse Betätigung des künstlerischen Sinnes in Zürich erblicken dürfen, beweist gerade andererseits dies sporadische Auftauchen künstlerischer Arbeiten, die wenigen erwähnenswerten Malereien, die Richtung, die bis zum Einsetzen der neuen Zeitströmung herrscht. Es ist auch nur schwer möglich, mit dem Verzeichnisse der St. Lux und Loyen-Bruderschaft für eine wirklich regere Arbeitsamkeit auf dem künstlerischen Gebiete zu argumentiren. Denn wir haben keine stichhaltigen Angaben für die Zeit, wann das Verzeichnis begonnen und wann es geschlossen wurde; auch nicht einmal immer dafür, welches Gewerbe die Genannten betrieben haben, weil in dieser Bruderschaft neben den Malern auch die Bildhauer, Sattler, Goldschmiede, Müller u. s. w. zünftig waren. Immerhin sind eine Anzahl Maler genannt, von denen einer, Hans Dyg, sicher für das erste Jahrzehnt nachweisbar ist. Aber wie steht es mit den andern? Dafür, daß in der Tat erst mit

dem zweiten Decennium in Zürich eine Kunstblüte begann, zeugt, außer dem ganzen Kulturzustande auch, daß 1516 das vereinigte Handwerk der Glasmaler und Glaser nur aus zehn, 1568 dagegen aus vierzig bis fünfzig Meistern bestand.[149] Es mag ja Zufall sein, daß mit dem Auftreten Zwingli's das des großen Buchdruckers Froschauer in Zürich zusammenfällt, aber es war sicher kein Zufall, daß damals die künstlerischen Erzeugnisse des Druckes und die der andern Kunstzweige in solcher Masse hervorgebracht wurden. Das war das Werk der Reformation.

Ehe wir jedoch an der Hand Froschauers, der, wie Vögelin mit Recht sagt, „mit seinen Holzschnitten die Renaissance in Zürich einführte," in diese heitere neue Welt hineinschreiten, müssen wir der Meister gedenken, die die ältere Kunstrichtung abschlossen.

Für Zürich direkt beglaubigt sind für diese Jahre, so viel ich weiß, nur sehr wenige der in der Wasserkirche aufgestellten Gemälde. Immerhin ist bei einer Anzahl, deren Herkunft unbekannt ist, eine stadtzürcherische Provenienz anzunehmen. Darnach zu schließen, hat auch hier am Ende des XV. Jahrhunderts eine Schongauer'sche Richtung bestanden, die aber mit andern süddeutschen Elementen stark versetzt war. Es ist dies auch nicht auffallend; denn in jenem Verzeichnis der Lukasbruderschaft sind drei Maler als aus Ulm, aus Schwabach genannt. Wann immer diese Notizen aufgezeichnet sein mögen, diese bedeutende Anzahl von schwäbischen Malern gibt, namentlich unter Beobachtung der noch zu schildernden Verhältnisse, zu denken auf. Wahrscheinlich werden auch die Bilder aus dem Kloster Rheinau mit der zürcherischen Malerschule zu verbinden sein. Sie sind ebenfalls in der Weise des Colmarer Malers gehalten, ja sogar teilweise nach Vorwürfen desſelben gemalt. Sollte es sich bestätigen, daß Zürich wirklich schon damals auch für entferntere, aber sonst mit der Stadt in Beziehung stehende Orte Kunstwerke geliefert hat, so würden auch die früher in Muri, jetzt in der Kapelle des Kollegiums zu Sarnen aufgestellten Schongauer'schen Bilder hieher zu rechnen sein. Dann aber hat damals in Zürich wenigstens ein hochbedeutender Maler gelebt. Jene zu zwei Triptychen gehörende

Bilder sind meines Erachtens die schönsten Proben dieses Stiles in der Schweiz überhaupt.

Doch auch in Zürich mußte Martin Schongauer dem neuen Heros weichen: Albrecht Dürer. Der vornehmste Vertreter dieser Richtung war Hans Leu. Der Meister scheint aus der Stadt zu stammen. In welchem Jahre er geboren ist, können wir nicht genau angeben; wahrscheinlich aber ca. 1470. Denn die älteste Notiz, die wir über ihn besitzen, datirt von 1489.[150] Sie lautet: „It. xvIII β vmb die taffel zu wichsen in die schul dē löwen“. Er wird dann 1497 und 1498 mehrfach erwähnt und zwar als Meister, der Gesellen hielt; denn einmal heißt es in diesen Rechnungen des Großmünsters, „it. dem maler iiii tt̃ by sin knaben geschickt“ und „it. dem löwen iii tt̃ von dem zit und sinen gsellen bibalis“. Aus den verschiedenen Angaben geht also hervor, daß Leu damals ein selbständiger Maler war und für den Großmünster Anstreicherarbeiten zu besorgen hatte. Ob er aber wirklich nur Flachmaler gewesen ist, glaube ich, darf man aus diesen Notizen nicht folgern. Auch die nächsten Jahre ergeben eine archivalische Ausbeute, ohne daß wir Leu irgend ein Bild mit Bestimmtheit zuzuweisen vermöchten. Im Jahre 1502 malte er im Auftrage des Großmünsters für zwanzig Gulden ein Gemälde der Patronen und 1503 und 1504 Panner für die Stadt. Aber, wie gesagt, wir sind nicht berechtigt, dem Meister für diese Zeit irgend eines der erhaltenen Gemälde zuzuschreiben. Man hat zwar den Versuch gemacht, ihm das Porträt eines „Mannes von mittleren Jahren in rotem Unterkleid und einem braunen Oberrock, den er mit der rechten Hand zusammenhält“, von 1501 zuzuteilen. Es liegt jedoch nicht der geringste Grund hiezu vor; da wir keine Vorstellung davon haben, wie Leu im Jahre 1501 malte. Die Initialen H. S. links und rechts vom Kopfe geben ebenfalls keine Aufklärung; selbst wenn sie richtig auf Hans Schneeberger gedeutet sein sollten.[151] Sind wir demnach meines Erachtens nicht in der Lage, bis zur Wende des Jahrhunderts vorzudringen, so haben wir doch die Möglichkeit, uns an der Hand sicherer Gemälde, die etwa während des ersten Jahrzehntes entstanden sind, eine Vorstellung zu machen, wie Leu's Kunstfertigkeit im Jahre 1506 war.

In der Wasserkirche zu Zürich — heute ein Bestandteil der Stadtbibliothek — hängen zwei Tafeln, die schon 1843 in einem Neujahrsblatte kurz erwähnt wurden. Dann bemächtigte sich Vögelin im Neujahrsblatte von 1872 des Stoffes. Ursprünglich bildeten die zwei Gemälde eines. Das bessere mit der Darstellung der Sta. Maria Magdalena und Johannis d. T. in einer Landschaft galt als Vorderseite, das schlechtere mit Christus und den drei Stadtheiligen als Rückseite. Die urkundliche Notiz, die sich für das Bild erhalten hat, lautet: „Eine alt Altartafel, so gestanden in der Kirche an der Spannweid, auf deren einten seiten stehen S. Felix, St. Regula und Exsuperantius und Christus mit der Ueberschrift „Venide Benedicti Patris mei percipide Rengnum anno 1506“; auf der andern seiten Johannes der Täufer in der hand haltend daß Lamb Christus und Elisabeth.“ Die Stifter sind heute nicht mehr zu ermitteln, da das Anniversarium der Spannweidkirche nur bis 1500 reicht. Auf dem Gemälde stehen im Vordergrunde Johannes d. T. und Maria Magdalena. Diese ist in modischem, tiefausgeschnittenem Gewande mit Schleppärmeln gekleidet, das das Unterkleid nur wenig bedeckt, weil sie es mit Hilfe des Gürtels, von dem die Schlüsseltasche herabhängt, aufgenommen hat. Vom Haupte fällt ein Schleier hernieder, eine goldene Kette schmückt den Hals. In der Linken hält die Heilige das Salbgefäß, dessen Deckel sie mit der Rechten abgehoben hat. Ihr gegenüber steht Johannes der Täufer im härenen Gewande; die Beine wie Arme sind unbekleidet. Die Linke deutet auf das Lamm mit der Kreuzesfahne, das auf der heiligen Schrift ruht. Zwischen dem St. Johannes und der Heiligen liegt ein Stiefmütterchen, das Symbol der Dreifaltigkeit. Hinter den beiden Gestalten baut sich eine reiche vielfach koupirte Berglandschaft auf. Zur Linken verliert sich ein Hohlweg, an dem ein Haus im Fachwerkbaustile liegt, zwischen immer höher ansteigenden Bergen in den Hintergrund. Auf einer dieser starren felsigen Höhen erhebt sich eine türmereiche Burg. Die Bergkette setzt sich dann nach rechts hin fort und verliert sich in grünendes, mit Dörfern bestandenes Hügelland. Auf der Rückseite dieses Bildes empfängt zur Linken Christus die drei Schutz-

heiligen der Stadt Zürich, St. Felix, St. Regula und St. Exsuperantius.

Vögelin bezeichnet die Rückseite als ein über die Maßen elendes Bild, worin ich gerne mit ihm übereinstimme, setzt dann aber hinzu: „weicht in allem von unserer Tafel (d. h. der Vorderseite) ab. Es ist nicht zu denken, daß es von einer Hand mit dem vorhergehenden Bilde sei“. Er meint, das Bild von 1506 wäre die ursprüngliche Altartafel gewesen, zu der dann die „viel hübschere Rückseite“ gemalt und diese sei dann deshalb Vorderseite geworden. Er nimmt dies Gemälde als ein Bild der schwäbischen Schule in Anspruch und fügt hinzu, es sei wahrscheinlich von einem reisenden schwäbischen Maler um 1520 gemalt, da nichts darauf hinweise, daß dasſelbe von einem Zürcher Künstler verfertigt sei. In der Landschaft, die nach seiner Annahme „mit großer Sorgfalt und von geübter Hand gemalt sei,“ glaubt er aber auch viel vom Stile Dürers zu sehen. Die Datirung „um 1520“ nimmt Vögelin unter Berücksichtigung der Kleidung der Maria Magdalena an. Er beruft sich hier besonders auf die von zwei goldenen Spangen zusammengehaltenen Schleppärmel und den herabfallenden Schleier oder Weihel, welche Modeeigenart nach seiner Ansicht erst etwa 1510—20 aufkam.

Da ich nicht in allen Punkten harmoniren konnte, zudem, sobald ich auf der Leiter zu den ziemlich hochhängenden Bildern hinaufgestiegen war, sofort bestimmte technische Eigenschaften der Manier Hans Leu's fand und zwar gleichermaßen auf beiden Tafeln, so war es mir zunächst darum zu tun, festzustellen, ob es möglich sei, daß beide Malereien zu ebenderselben Zeit, d. h. 1506 ihrer Tracht nach entstanden sein könnten. Ich sandte deshalb, um tunlichst sicher zu gehen, die Abbildung, die Vögelin seiner Abhandlung beigegeben hatte, sowie eine genaue Anführung der Vögelin'schen Gründe, an Herrn Direktor Dr. A. von Hefner-Alteneck. Dieser berühmte Kenner der Kostüme schrieb mir folgendes zurück: „was die Abbildung jenes Gemäldes mit Johannes und Magdalena betrifft, so fehlt in derselben, wie gewöhnlich bei solchen Dingen, die Feinheit des Stiles, welche sich gewiß im Original vorfindet

und nach welchem man wohl im Stande wäre, noch Näheres über die Entstehungsperiode zu bestimmen. So viel ich jedoch nach Art des Ganzen und dem Frauenkostüm zu sagen im Stande bin, so fällt wohl die Entstehung des Bildes vielleicht 2—3 Jahre unter 1500 oder höchstens 15—20 Jahre darüber." Darnach hätten wir einen Spielraum von ca. 22 Jahren und besonders die Berechtigung anzunehmen, daß das Kostüm nicht notgedrungen die Jahreszahl „um 1520", wie Vögelin will, sondern auch eventuell 1506 geben kann.

Beide Bilder sind alles andere eher als Meisterwerke. Die Vorderseite ist ein wenig besser als die Rückseite, aber auch nicht viel. Beide Bilder sind zudem äußerst flüchtig gearbeitet. Wenn die Tafel mit den beiden Heiligen so viel bedeutender erscheint, so liegt dies hauptsächlich an der Magdalena, die von Haus gut angelegt und gedacht ist. Bereits Vögelin hatte an dem Johannes viel zu tadeln: die plumpe Figur, den total verzeichneten linken Fuß, die ganz unmotivirt im Winde flatternde Siegesfahne des Lammes, den unbedeutenden Ausdruck in den Gesichtern. Besser geraten, „man möchte annehmen, nach einem Vorbilde gemalt," sei die Maria Magdalena. Die nachgerühmte große Sorgfalt konnte ich aber in der Landschaft nicht entdecken. Denn die Burgmauern sind z. B. mit einem einzigen derben Strich ganz schief hingestrichen u. dgl. m. Schließlich ist auch die Rückseite nicht so überaus viel schlechter, daß nicht ein und dieselbe Hand beide Tafeln habe malen können. Wir wissen aus oftmaliger Erfahrung, welch' hoher Grad von Verschiedenheit zwischen Außen- und Innenseiten bei Altargemälden stattzuhaben pflegt. Es ist leicht möglich, daß ein faustsicherer in des Meisters Art erfahrener Geselle die Gemälde geschaffen hat; es ist jedoch auch, meiner Ansicht nach, nicht völlig von der Hand zu weisen, daß der Meister selbst bei geringer Bezahlung — denn danach richtete sich ja gewöhnlich die Güte der zu liefernden Arbeit — die drei Heiligen so flüchtig hingeschmiert hat. Hiefür möchte besonders die Vertrautheit mit den Eigenarten sprechen.

Was zunächst beide Gemälde gemeinsam miteinander und mit den Leu'schen Bildern haben, das ist die Manier im Farben-

auftrage, die dicke, gleichmäßig glatt aufgetragene, sehr ölige Farbe; sodann finden wir gleichermaßen violette Schatten und die starken schwarzen Umrißlinien. Ferner stimmt die Malweise des Haares, das weich behandelt und immer massig ist und ein wenig an eine Perücke mahnt. Endlich treffen wir Gleichheit in der Zeichnung der Hände und Füße. Man vergleiche z. B. einmal die aufgehobene Hand des Christus mit den Händen auf dem später zu nennenden Bilde Leu's mit den 10,000 Rittern, ferner den hohen Spann der Füße u. dgl. m. Es kann meiner Meinung nach keinem Zweifel unterliegen, daß wir Hans Leu's Malweise in diesen Bildern zu erkennen haben; trotzdem, wie ich noch hinzufügen muß, die Figuren kürzer in den Proportionen sind, als wir sie sonst bei Leu sehen; mit Ausnahme der überhaupt am eingehendsten durchgearbeiteten St. Maria Magdalena. Aber gerade diese am sorgfältigsten behandelte Gestalt hat die schlanken Verhältnisse der Leu'schen Menschen. Entweder hat Leu also nur diese Figur selbst hineingemalt und die andern Teile des Gemäldes einem Gesellen überlassen, oder sie hat den Meister mehr interessirt, war vielleicht die zuerst angefangene und er hat dann die andern bei verminderter Lust um so nachlässiger hingemalt. Zweifelsohne sind Anlehnungen an die schwäbische Schule oder besser vielleicht an die „Bodenseeschule" vorhanden; jedoch auch, wie Vögelin bereits hervorhob, solche an Dürer. Erwägen wir, daß Leu schon 1489 ein selbständiger Maler war, so ist es sehr wohl möglich, daß er in seiner Jugend der schwäbischen Schule gefolgt war und jetzt dem immer glänzender leuchtenden Sterne Dürer's nachzufolgen versuchte. Der Meister von Nürnberg hat, für uns erkennbar etwa seit dem ersten Jahrzehnte, die unbedingte Herrschaft über den Maler Leu, der überdies auch persönliche Beziehungen zu Dürer unterhielt. Leu's Werke sind nicht selten so Dürerisch, daß wir versucht werden, nach direkten Vorbildern zu suchen. Aber vergebens. Leu hat Dürer studirt und seine Erinnerungsbilder sind, um einen Ausdruck aus Hirt's Kunstphysiologie zu gebrauchen, dann folgerichtig Dürerischer Art. Daß daneben eine mehr oder minder sorgsame Naturbeobachtung laufen konnte, brauche ich wohl nicht erst aus-

einanderzusetzen: denn Schulgewohnheiten und Naturstudium schließen sich nicht aus. Am klarsten tritt Dürer's Einfluß zuerst in den beiden hohen rechteckigen, doppelseitig bemalten Flügeln in der antiquarischen Sammlung in Zürich zu Tage. Sie sind durch das Monogramm beglaubigt.

Auf der Außenseite des einen Flügels sehen wir die heilige Margaretha, deren blondes, kronengeschmücktes Haar auf einen roten Mantel herabfällt, der ein blaues Untergewand bedeckt; der Kreuzesstab, wie das links von ihr liegende Untier bezeichnen sie näher. Ihr zur Seite steht in ruhig würdevoller Haltung, als Bischof gekleidet, der hl. Nikolaus von Bari mit seinen drei goldenen Aepfeln auf dem Buche. Auf der Innenseite ist die Marter, oder besser gesagt, die Begebenheit vor dem Martyrium der zehntausend Ritter geschildert: eine Anzahl nackter oder nur gering bekleideter Männer stehen ruhig bei einander. Die Vorderseite des andern Flügels führt uns die jugendliche Heldengestalt des St. Martin und den hl. Onofrius vor die Augen; die Innenseite mehrere gerüstete Ritter: die thebaische Legion.

Die sorgfältig gezeichneten Figuren sind mit einer starken, schwarzen Umrißlinie umzogen. Die Proportionen sind schlank und ebenmäßig. Die auffälligsten Einzelheiten sind: die schmalen, abfallenden Schultern, die kurzen, kräftigen Hände, die schlanken Beine mit dem vollen, nicht zu langen, hochspannigen Fuße. Das Gesichtsoval ist schmal; die Augen sind mandelförmig und das Ohr ist in der oberen Partie breit und wird am Lappen scharf eingezogen; der Hals ist kurz und stark. Die Falten im Gewande sind scharf gebrochen. Die Färbung der Körper ist gelblich mit leicht schwärzlichen und hin und wieder violetten Schatten. Die Farben selbst sind sehr fett und zähflüssig. Der Auftrag ist trotzdem vertreibend und sorgsam; die Farbenskala eine gebrochene. Ein lila Ton, wie er in der schwäbischen Schule beliebt war, fällt besonders auf. In der Farbe, wie auch in diesen und jenen andern Eigenschaften wiegt noch die schwäbische Malerschule vor; in der Zeichnung dagegen ganz ausgesprochen die Nürnbergische. Den Kopf des Dürerischen Adam von 1504 erkennen wir im Kopfe eines der 10,000 Ritter wieder. Andere Charakteristika, wie den hoch-

spannigen Dürerischen Fuß, die schlanken Figuren mit den etwas abfallenden Schultern auf der thebaischen Legion sprechen nicht minder für die Kenntnis der nürnbergischen Art. Auch die Auffassung ist im allgemeinen Dürerisch, nur in dem Kopfe der St. Margaretha herrscht noch ein etwas an Zeitblom erinnernder stillfreundlicher Gesichtsausdruck. Die Gemälde mögen etwa 1510 gemalt worden sein.

Sehr nahe stehen denselben zwei Tafeln, die sich im Besitze von J. R. Rahn in Zürich befinden. Ursprünglich bildeten sie die Flügel zu einem, jetzt verloren gegangenen Mittelbilde. Die Gemälde sind auf Holz in Oel ausgeführt und weder monogrammirt, noch signirt. Doch kann kein Zweifel über die Urheberschaft aufkommen.

Auf der Außenseite des einen Bildes steht in einer reichen Landschaft St. Petrus. Vom dunklen Wetterhimmel hebt sich das blaue Gewand, über das ein rotes fällt, wirkungsvoll ab. Das Gegenstück bildet der St. Paulus, der in ein grünes Obergewand und ein tief herabfallendes rotes Unterkleid gekleidet ist. Sein mächtiges entblößtes Schwert hat er vor sich hingestellt. Vortrefflich ist die Behandlung der landschaftlichen Umgebung: im Vordergrunde grüner Boden, ein phantastischer Weidenstumpf; im Hintergrunde schneebedeckte Alpen, die sich an einem See hinziehen. Auch auf dem dritten Bilde hat der Künstler der Freude an der heimischen Natur gefröhnt und seinen St. Rochus, dessen Wunde ein Engel sorgsam auspinselt, in eine gebirgige Umgebung gestellt. Reicher noch ist die Natur gestaltet, in welcher der hl. Sebastian an einem Baum gemartert wird; rechts von ihm strebt eine schöne Tanne empor, links blinkt ein See, an dessen jenseitigem Ufer Wohnhäuser erbaut sind; weiter zurück erheben sich allmählich tannenbestandene Berge, verlieren sich in die blaue dunstige Ferne und werden majestätisch überragt von den gewaltigen Riesen des Hochgebirges.

Auf den Rückseiten der Tafeln begegnen sich ebenfalls in einer Gebirgsgegend die Frauen. Rein stofflich ist schon der St. Georg interessant, der, wie es seltener dargestellt zu sein pflegt, den Lindwurm wie eine Katze im Genick erfaßt

hat und trägt; während der St. Jakobus in der hergebrachten Weise aufgefaßt ist.

Die Malweise erscheint mir den Tafeln in der antiquarischen Sammlung gegenüber insofern als eine vorgeschrittenere, als der Maler über den Zeichner die Oberhand zu gewinnen trachtet. Die schönen Gründe mit den gleißenden Firnen sind schon gute malerische Leistungen.

Die ersten sicher datirten Arbeiten Leu's sind zwei Handzeichnungen vom Jahre 1513. Die eine — in Berlin — mit dem Kampfe St. Georgs mit dem Lindwurme ist breit und sicher, wenn auch nicht immer ganz richtig gezeichnet, sowie flott mit weißer Farbe gehöht. Die andere — in Zürich — gibt in skizzenhafter Ausführung eine von einem erhöhten Standpunkte aus gesehene Landschaft. Zur Linken steht ein hoher Felsen, etwas tiefer am Absatze eine Gruppe Tannen, rechts noch tiefer ein großer Baum mit weitherabhängenden Zweigen; gegenüber sieht man im Hintergrunde eine Kette Berge; unten im Tale eine flache, einfache Gegend. Die Zeichenweise ist leicht und gewandt. Die Auffassung naturfrisch und zugleich an Dürer erinnernd. An diesen läßt die Zeichnung mit dem Einritte Jesus in Jerusalem ebenfalls denken, deren Bezeichnung, ich meine IL 1512 lesen zu müssen. Der Esel ist auch diesmal, wie beim St. Georg das Pferd, mangelhaft entworfen.[152] Ebenso Dürerisch ist eine Taufe Christi von 1514, die sich in englischem Privatbesitz befindet.[153] Unter einem im gotischen Geschmacke gebildeten Bogen, in dessen Mitte die Jahreszahl angebracht ist, kniet rechts der Täufer, der den bis an die Kniee ins Wasser getretenen betenden Heiland tauft. Links steht der Engel; oben erscheint Gott Vater.

Für das Jahr 1515 haben wir sowohl eine archivalische, wie eine künstlerische Ausbeute. Nach der ersteren malte Leu nach wie vor für das Großmünster, und zwar auch noch Anstricharbeiten; nach der letzteren präsentirt er sich als einer der bedeutendsten Landschaftsmaler der Schweiz. Und zwar auf Grund zweier Gemälde in Basel. Auf dem ersteren kniet, etwa in der Mitte, der weißbärtige, nur mit einem langen Schurze bekleidete Hieronymus. Neben ihm und etwas zurück hat sich

sein Löwe hingestreckt. Zu Füßen des Büßers liegt die heilige Schrift. Rechts von ihm steht auf einem Baumstrunke an einen Weidenstamm gelehnt der Kruzifixus. Ueber dem Haupte des Anachoreten schweben Raben in der blauen Luft. Zur Linken wurzeln zwei prächtige astreiche Tannen; im Mittelgrunde ragen links eine Ruine und die Apsis einer kleinen angebauten Kapelle empor. Noch weiter zurück und nach rechts wird der Blick über eine grüne Wiese und Buschwerk, über einen mit malerischen Burgtrümmern bestandenen Hügel zu zwei gewaltigen, vielzackigen Bergen gelenkt, die aus blauer Ferne mit ihren schimmernden weißen Häuptern herüberglänzen. Aus dem See, der ganz am Horizonte flutet, taucht die Sonne auf, ihr Strahlenlicht auf Himmel und Erde werfend.

Leu ist in diesem Landschaftsbilde, denn der Heilige gibt nur eine wenig bedeutende Staffage ab, schon ein ganz anderer, als in den Bildern bei Rahn. Er empfindet viel malerischer und hat sich noch mehr in das Studium der Berge vertieft, aber anderseits verrät er auch eine Neigung, die Natur weniger scharf realistisch, einseitiger von malerischen Gesichtspunkten aus aufzufassen. Er sieht nicht nur Umrisse und Linien, sondern vornehmlich Farben in der Natur; er umkleidet jedes Harte mit weichen Farbentönen. Damit beweist er, wie innig seine Verbindung mit der Malerei seiner Tage war. Hatte doch selbst Dürer, der erste Zeichner des XVI. Jahrhunderts, sich diesem Hindrängen zum Malerischen nicht ganz entziehen können. Den konsequenten Erweiterern der Dürerischen d. h. zeichnerischen Richtung gehört Hans Leu an.

D. Burckhardt schreibt dagegen in seiner Studie über Leu: „Interessant ist für uns besonders die 1515 datirte Darstellung des Hieronymus, eine Schöpfung, die ohne Grünewalds Isenheimer Altar undenkbar wäre.“ In einer Anmerkung sagt derselbe Autor: „Das 1515 datirte Hieronymusbild von Hans Leu offenbart einen Meister, der mit Grünewalds Formengebung schon seit längerer Zeit vertraut gewesen sein muß. Der Stil Grünewalds ist dem Zürcher Maler bereits zur andern Natur geworden. Unsicherheiten, stilistische Inkonsequenzen, welche einen Anfänger in einer andern Kunstrichtung verraten, fehlen dem ge-



HANS LEU: St. Hieronymus.

Öffentl. Kunstsammlung in Basel.



nannten Baseler Bilde Leu's ganz und gar." Zur Unterstützung seiner Behauptung führt Burckhardt noch folgende Stelle des Amerbach'schen Inventares auf: „Zwo Ziemlich tafelen einer größe mit wasserfarben auf tuch Cephalus und Prokris im schnee, Hieronymus bettend in der wildnuß. Sind beid von Matthis von Aschenburg oder hans Löwen." Gerade diese letztere Bemerkung scheint mir nicht den Wert zu haben, den Burckhardt ihr beimißt; denn wir kennen Amerbach nur als Kunstfreund, nicht aber als Kunstkenner. Und zudem hat er nicht einmal genau seine Bilder betrachtet; er ließ sich durch das weiße Licht auf dem Cephalusbilde so sehr täuschen, daß er Schnee, der gar nicht da ist, zu erblicken glaubte. Ein etwas genauerer Kenner Grünewalds und Leu's kann überhaupt nicht beide Künstler direkt verwechseln. Wohl haben sie Beide in der Zeichnung Dürerische Elemente, wohl besitzen sie Beide eine Neigung, die Landschaft in etwas phantasiereicher Weise zu behandeln, aber Leu tut das nicht mehr, als die „malerische" Richtung der Zeit es verlangte, während Grünewald geradezu Phantasiegebilde malt. Man betrachte z. B. einmal die Berge auf dem Bilde Paulus und Antonius in der „wirthlichen und fruchtbaren Wüste," [154] mit denen auf Leu'schen Bildern. Dort ein phantastisches Gehäufel von Spitzen und Spitzchen, das stalaktitenartig aufeinander gesetzt ist, hier naturwahre, kaum ein wenig „romantisch" — sit venia verbo — angehauchte Bergkolosse. Weiterhin ist bei Grünewald eine total andere Licht- und Farbenbehandlung maßgebend. Der berühmte Meister von Aschaffenburg malte, schlechthin sei es gesagt, selbstkonstruirtes Licht und excellirte in der feinen Abstufung der einzelnen Töne, ließ diese in so vollendeter Weise ineinander übergehen, wie kein anderer Zeitgenosse, kannte die Gesetze und die Wirkungen der Reflexlichter aus dem Fundamente. Alle diese maßgebenden Grundsätze Grünewald'scher Malweise finden wir aber bei Leu nicht. Dieser kennt nur ein ganz einfaches und natürliches Licht, setzt die Töne relativ unvermittelt neben einander; wendet Reflexlichter nur in dem althergebrachten Sinne an, mischt seine Farben zu viel gröberen Tönen, als Grünewald. Gemeinsam hat er mit ihm nur die Vorliebe für Licht-

wirkungen, die aber, um es noch einmal zu betonen, ganz alltäglich und naturwahr sind, wie er sie jeden Tag in der freien Natur studiren konnte. Grünewald malte hingegen sogar in seinen Tageslandschaften eine mehr oder weniger erdachte Beleuchtung: „Lichtphänomene“.

Uebrigens wäre es sehr auffallend, wenn Leu ca. 45jährig von Zürich ins Elsaß zum Studium Grünewalds gewandert wäre, was man nicht einmal von Basel aus tat.

Auch das „ganz in weißes Licht“ getauchte Cephalusbild kann die Hypothese eines Grünewald'schen Einflusses nicht unterstützen. Daß das Gemälde gleichzeitig mit dem Hieronymusbilde gemalt wurde, ist zwar nicht durch eine Zahl zu beweisen; jedoch lassen die technische Uebereinstimmung, das gleiche Format, es als sehr wahrscheinlich erscheinen. Zur Linken begrenzt ein hoher Baum die Scenerie, dem zur Rechten zwei Felsen entsprechen, die eine Art Viadukt bilden. Im Mittelgrunde dehnt sich ein See, in den eine mit einem Schlosse bebaute Halbinsel vorspringt, aus. Die Zinnen der Burg werden im Hintergrund von den gezackten Bergriesen überragt, die ganz vom weißen Lichte der soeben aufgegangenen Sonne überströmt sind. Das Gestirn des Tages enthüllt das Drama, das sich unter der Buche in der Mitte des Vordergrundes während der Nacht abgespielt hat. Mit verzweiflungsvoller Gebärde findet Prokris den todt daliegenden Cephalus.

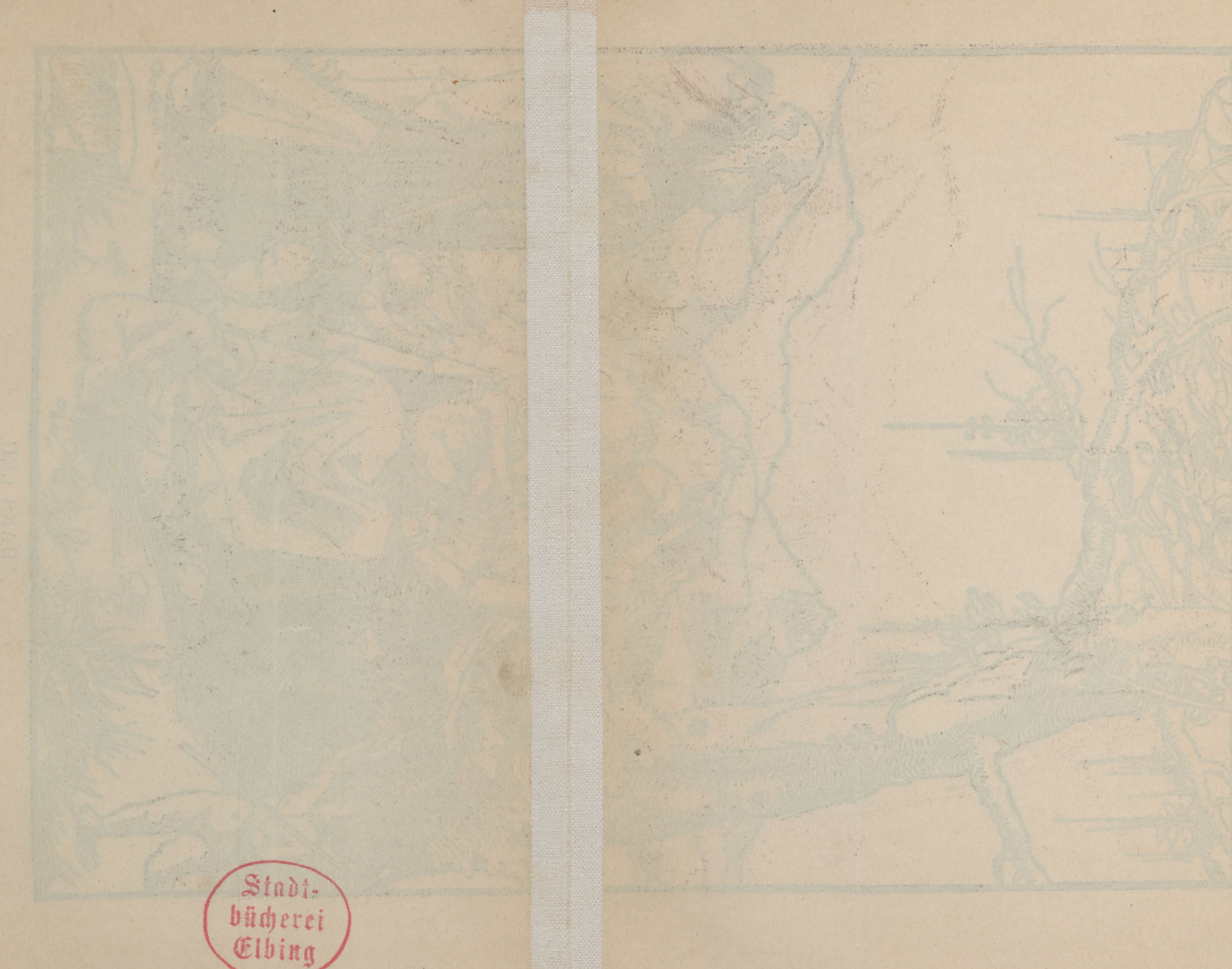
Hinsichtlich der Lichtbehandlung überragt dieses Bild das vorgenannte, aber gerade das weiße Licht[155] legt dar, wie gut Leu seine Umgebung betrachtet hat. Denn, wie oft kann man am Morgen die Alpen in diesem feinen, weißgrauen Ton eingehüllt sehen. Der von Burckhardt a. a. O. gemachten Bemerkung, in den für Leu seltsam bunten Farben scheine sich ein Einfluß Manuels zu markiren, stimme ich bei. Bei dem Rufe Manuels, den vielen Beziehungen zwischen Zürich und Bern, bei den teilweise gemeinsamen Lebensanschauungen beider Maler ist eine solche vorübergehende Annäherung ja auch nicht weiter auffallend.

Für den Holzschnitt war Leu als Zeichner, so weit wir sehen können, nur in geringem Maße beschäftigt. Daß er selbst als Holzschneider sich versucht habe, ist durchaus nicht erwiesen.

HANS LEU.

Heilige Familie.

(Hirth: Musterholzschnitte Tfl. 112.)



Die sicheren Blätter sind im allgemeinen gut geschnitten und sämtlich von 1516 datirt, sowie monogrammirt. Einer der Schnitte hat die von Leu mehrfach behandelte Legende des St. Georg zum Vorwurfe. Der Ritter stürzt sich von links her mit dem Schwerte auf den am Boden liegenden Drachen, dessen Hals die heilige Lanze bereits durchbohrt hat. Rechts erblickt man den Felsen und die neben einem Baume knieende Prinzessin; weiter entfernt eine Stadt, Berge mit Burgen. Gerade die Vertiefung des Hintergrundes ist gut gelungen, wenngleich sonst die Zeichnung etwas steif ist. Ein gerüsteter St. Florian, der gewissermaßen das Gegenstück zum St. Georg bildet, wirft einen Strahl Wassers in die Flammen, die aus der Pforte eines Hauses herausſchlagen; zwei Frauen erscheinen voller Verzweiflung an einem Fenster zur Linken.

Ferner hat Leu noch einige recht gute Einzelfiguren von Heiligen gezeichnet, z. B. einen St. Thaddäus, der nach links gewandt ist und auf seinem linken Arm eine Axt und ein Buch mit der Rechten vor sich hält. Es wäre dann noch der St. Andreas zu nennen und schließlich sei noch auf eine vornehmlich durch den landschaftlichen Hintergrund anziehende heilige Familie hingewiesen. Man vergleiche, um sich die Stellung Leu's als Landschafter klar zu machen, diese z. B. mit solchen auf den Schnitten Grafs. Hier schematische auf- und absteigende Linien, dort naturechte, zerklüftete Berge. Der sonst Leu zugewiesene Holzschnitt mit der Veronika gehört in Wirklichkeit Burgkmair an; denn die früheren Abzüge tragen außerhalb des Bildrandes des Künstlers Monogramm H. B.[156] Dieses ist von späteren Ausnützern des Stockes weggeschnitten und die Signatur des Holzschneider IL blieb zurück. Den letzten von Passavant beschriebenen Schnitt kenne ich nicht aus eigener Anschauung. Er beschreibt ihn, wie folgt: ein König und eine Königin schauen, umgeben von ihrem Hofe, zu, wie fünf Höflinge mit Damen ihres Hofes tanzen. Ein Mann, der die Trommel schlägt und die Pfeife spielt, bildet das Orchester. Fortuna mit den Zügen einer reichgekleideten Frau von vollen Formen steht auf einer Kugel in der Mitte. Oben die Marke IL. Diesen bisher genannten Schnitten ist wahrscheinlich ein

Unikum beizuzählen, das sich in der Basler Kunstsammlung befindet. Das Blatt hat ein längliches, rechteckiges Format und ist in der Mitte vertikal durchgeteilt. In einer zerfallenen Hütte, deren Architektur leicht angedeutete Renaissancemotive zeigt, kniet zur Rechten die Madonna; von links naht sich der Nährvater. Die Hirten haben sich an der Tür auf die Kniee niedergelassen — am Himmel leuchtet der Stern. Auf der andern Seite ziehen die heiligen drei Könige in einer blühenden Landschaft zur Anbetung heran. Leider ist das Blatt nicht gut geschnitten, wodurch sich zum größten Teil der ungünstige Eindruck herschreibt, den dieser Holzschnitt auf den Beschauer macht. Zu Leu's besten Entwürfen gehört das Blatt überhaupt nicht. Die einzige monogrammirte Handzeichnung aus diesem Jahre besitzt Herr Jost Meyer-am Rhyn in Luzern. Eine heilige Katharina im königlichen Schmucke geht in einer Seelandschaft spazieren, die ganz in Dürerischer Zeichenweise behandelt ist. Eine prachtvolle, in Gouache mit schwarz und weiß auf grünlichem Grunde vollendete Landschaft stimmt in der Auffassung mit den bisherigen Gemälden überein. Den Mittelgrund nimmt ein See ein; im Vordergrunde erhebt sich ungefähr in der Mitte ein einzelner Felspfeiler, der durch eine mit Bäumen bestandene „Erdbrücke" mit der am rechten, jenseitigen Ufer stehenden Felsmasse verbunden wird, so daß sich über den unten fließenden, hier zum Flußarme verengten See ein Aquädukt gebildet hat, durch den man rechts zunächst ein Dorf und Hügel erblickt. Weiter nach links streben im Hintergrunde massige, zerklüftete Berge, an deren Fuß eine Stadt liegt, empor; noch weiter links hin steht ein Schloß auf einem niedrigen Berg, von dem sich dann das Terrain langsam bis zum See und in den linksgelegenen Vordergrund hinein abflacht. Der Himmel ist bewölkt.

Der Reiz dieses Blattes beruht einerseits auf dem reichen Aufbaue, andererseits auf der höchst zierlichen und doch kräftigen, sicheren Behandlung des Einzelnen. Weshalb sich in diesem Gouachebildchen ein Grünewald'scher Einfluß finden soll, ist mir vollkommen unerfindlich. Es scheint, als ob die malerische Wirkung von weiß und schwarz auf grünlichem Untergrunde diesen Irrtum hervorgerufen hat; obgleich diese Zusammen-

stellung bekanntermaßen gerade für Dürer und nicht für Grünewald nachgewiesen ist.

Eine für das Kunstgewerbe nicht uninteressante Arbeit ist die sub 1516 in den Großmünsterrechnungen angemerkte: M. Hanß Löwen den wisse geblumt damast abzevisiren v ß. Es zeugt von der Wertschätzung dieser Muster, daß man solche Vorlagen direckt abzeichnen ließ.

Die Zeichnungen in Basel und Nürnberg aus dem Jahre 1517 ergeben nichts Neues. In Basel befindet sich dagegen eine erhebliche Anzahl sehr interessanter Handzeichnungen,[157] die zum Teil signirt, zum Teil unbezeichnet sind. An der Autorschaft Leu's für die ersteren ist nicht zu zweifeln, wohl aber an der der letzteren; obgleich dieselben in allen äußerlichen Details mit den originalen Blättern übereinstimmen. Daß die unbezeichneten wenigstens der größern Menge nach Kopieen sind, beweist eine Nachzeichnung einer Geburt Christi. Original und Kopie sind vorhanden und diese letztere ist mit derselben Tinte und von derselben Hand gezeichnet, wie die andern Kopieen. Das interessanteste aber ist, daß Amerbach offenbar selbst getäuscht worden ist, denn sein Inventar führt eine Summe von Handzeichnungen Leu's auf, die durch die vorhandenen echten Blätter bei weitem nicht gedeckt wird. Jedoch auch als Kopieen haben diese Handrisse für uns Interesse, da sie darlegen, daß Leu nicht nur Heiligenbilder malte und zeichnete, sondern auch das alltägliche Leben scharf beobachtete. Ja, er wird dabei in einigen Zeichnungen so drastisch, daß er Brauwers Vorläufer genannt werden könnte. Für das Jahr 1518 können sowohl die Sammlungen, wie die Archive zum Bilde unseres Künstlers nichts beitragen. Dagegen haben wir vom August 1519 ein interessantes Aktenstück, das auf die Persönlichkeit Leu's ein scharfes Streiflicht wirft. Wir ersehen aus demselben, daß auch er den Lockungen des „Reislaufens" nicht zu widerstehen vermochte; daß ferner auch in Zürich, wie fast allerorts in schweizerischen Landen, den Künstler die Armut jagte. Leu bittet in dem bezüglichen Schreiben um Begnadigung wegen seiner Teilnahme am Zuge nach Württemberg, „witer ouch erman ich üch, ir wellind ansen, daß ich mich mit minem

hantwerk nit mehr ernären mag. Han gedacht, diewil der Herzog nüt anders begert, denn ein vatterland, ir wärind uns nit so streng gesint, als dann beschechen ist. So han ich nie kein mann ufgewiglet, allein mich selbs verfüert und in grossen kosten bracht. Da pit ich üch, ob es sach wäre, daß ir mine Herrn mir gnad wettend bewysen, daß ir mit der straff mich gnädicklich wellind halten, ansen daß ich mich selbs gestroft han jetzt einundzwanzig wochen, daß wir in den guoten krieg zugend." Der Handel ging so aus, daß der Maler 1526 in den Turm (ad Wellenberg turrium) geworfen wurde.

„Das 1519 datirte, monogrammirte Orpheusbild des Basler Museums zeigt in Landschaft, Lichtwirkung, sogar in der Gestalt des Sängers und der ihn umgebenden Tiere unverkennbare Verwandtschaft mit dem Isenheimer Altar (zum Vergleiche empfiehlt sich besonders die Tafel Nr. 170 des Colmarer Museums: „Besuch des Antonius von Padua."[158] Ich bin diesem Rate mehrfach gefolgt, bedaure aber, gestehen zu müssen, daß ich von derartigen Bezügen nichts zu entdecken vermochte. Es ist an sich überhaupt schon sehr zweifelhaft, daß Hans Leu, der seit Beginn 1519 im Felde lag, der 1515 sicher in Zürich anwesend und ein armer Schlucker war, Geld gehabt haben sollte, eine so weite Reise zu unternehmen. Im Jahre 1515 war er, wie gesagt, nachweisbar in Zürich. In den in diesen Jahren gemalten Bildern soll sich ein Grünewald'scher Einfluß dokumentiren und 1519 soll er dann wieder auftauchen, obwohl sämtliche Arbeiten von 1516 und 1517 rein Dürerisch sind — soll Leu Studienzeichnungen benutzt haben? Das setzt eine Anschauung von Kunstreisen voraus, die bisher für das XVI. Jahrhundert nicht bewiesen ist, und andererseits einen weiten Ruf des Isenheimer Altares, der für das zweite Jahrzehnt dieses Säkulums denn doch auch erst erhärtet werden soll. Ich muß auch in diesem Falle das Bestehen einer Einwirkung von Seiten Grünewalds entschieden abweisen.

Leu hat Anfangs hinsichtlich der Anordnung des Bildes geschwankt, indem noch ganz deutlich wahrzunehmen ist, daß Orpheus ursprünglich auf der Insel gesessen und erst dann an das Ufer des Seees versetzt wurde. In der endgültigen Kom-

position hat sich der berühmte Sänger vor Bäumen links im Vordergrunde am Seegestade niedergelassen und spielt auf der Leier, deren Laute verschiedenes nicht besonders gut gezeichnetes Getier, Hirsche, Kaninchen u. dgl. angelockt haben. Am jenseitigen Ufer, ein wenig nach links spiegelt sich im Wasser ein Wachtturm, hinter dem ein klotziger, pittoresk geformter Berg ansteigt, rechts von diesem zieht sich ein Wald hin, den eine grünlich getönte Hügelkette überragt. Der Abendhimmel ist mit streifigen und zusammengeballten (Cumuli-)Wolken bedeckt. Das malerische Gefühl ist in diesem Bilde ein frappirend modernes. Ich kenne keine anderen Gemälde in der Schweiz, die mit solchem Rechte „Gebirgslandschaften“ genannt werden dürften, als derartige Gemälde Leu's. Leider hat der Künstler nicht die Fähigkeit gehabt, seine Gedanken und Empfindungen in genügender Weise als Maler zum Ausdruck zu bringen. Ueber das folgende Jahr schweigen abermals unsere Urkunden jeglicher Art, wenn man nicht die Kreuzschleppung bei Herrn Angst in Zürich um diese Zeit datiren will. Die Darstellung fällt zunächst durch die übertriebene Roheit der Kriegsknechte auf; sodann durch die sehr weiche und breite Malerei. Ein schönes Bild von 1521 ist im Besitze des Herrn Fleischhauer in Colmar. Eine Madonna steht mit dem Kinde und Johannes d. T. vor einem Goldgrund. Wir treffen wiederum eine flüssige Malweise, etwa so, wie sie sich damals in der Schule Dürers entwickeit hatte.[159] Die Formen sind voller geworden, als sie sonst Leu liebte; die Farben hell gestimmt.

Erwähnen wir noch eine Allegorie des Todes in Wien von 1524, so haben wir die bis jetzt bekannten Werke sämtlich kennen gelernt. Die Federzeichnung ist auf dunklem, bläulichem Hintergrund effektvoll mit Weiß gehöht worden. Das nach rechts hin flüchtende Weib, das entsetzt dem nacheilenden Tode die Hände entgegenstreckt, hat in formaler Hinsicht entschieden Verwandtschaft mit Grien'schen Arbeiten, von dem vielleicht auch in diesem Falle die Anregung kam, auf gefärbtem Grunde mit schwarz und weiß zu zeichnen.

Müssen wir auch darauf verzichten, den Künstler Leu, dessen Können sich in der Richtung der allgemeinen schwäbischen und

Düerischen Kunstanschauungen entwickelt hatte, weiter zu begleiten, so haben wir doch noch einige für die ganze Epoche interessante Notizen über das bürgerliche Leben Leu's nachzutragen. Es ist uns nämlich ein Aktenstück vom 28. August 1525 überliefert, das den „Nachgang der unfuor so M. Zwinglin begegnet ist," behandelt. In demselben wird Leu als Gegner Zwingli's beargwöhnt. Ferner heißt es am 23. Oktober 1526: „Man soll Hanß Löwen des ersten fragen, was man doch für ein anschlag des Zwingli halb gemacht, da etlicher geredt, er wäre inen ze schwer." Betreffend angebliches Pensionennehmen berichtete Leu, seinen großen Verbrauch von Geld bestreite er mit 100 Gl., die er mit Wissen seiner Frau aus dem Hauptgut genommen u. s. w. Auf 200 Gulden Bürgschaft seines Bruders Jakob und einiger anderer wird Hans freigelassen. Es sind diese Notizen um so belangreicher, als wir einen Brief Dürers an Frey in Zürich besitzen, aus dem hervorzugehen scheint, daß Leu gerade 1525 zu der Gruppe Zwingli gehört habe. Es heißt in dem Brief: „— und wollen meine Dienstwilligkeit melden Herrn Zwingli, Hans Leuen etc." Propst Frey gehörte ja allerdings nicht zu dem engern Kreise der Reformatoren, stand jedoch in ziemlich guten Beziehungen zu ihnen und wird mit einem direkten Widersacher Zwingli's Verkehr zu pflegen kaum gewagt haben. Auch zog Leu mit den Schaaren des Reformators aus und fand am 24. Oct. 1531 seinen Tod in der Schlacht „uf dem Zugerberg".[160] Mit diesem Datum fällt auch die Annahme, daß Leu der Urheber der HL signirten Kupferstiche ist, da sie zum Teil 1532 und später datirt sind. In der Person Hans Leu's verlor die Schweiz den bedeutendsten Landschaftsmaler. Er hatte einerseits in hohem Grade die Natur seines Heimatlandes erfaßt, so daß er der erste Hochlandsmaler der deutschen Malerei genannt werden muß; andererseits hatte er mit einer von andern schweizerischen Malern nicht wieder erreichten Feinheit Luft und Licht zu malen gewußt. Trotzdem nimmt auch er im weiteren Ausblicke höchstens einen zweiten Rang als Künstler ein.

Ein anderer Nachfolger Dürers in Zürich war der Maler einer Freske im Rathause zu Basel: Hans Dig. Wir finden

ihn zuerst unter den Mitgliedern der St. Lukaszunft in Zürich; dann heißt es 1503 bei seiner Aufnahme in Basel „hat die Zunft empfangen Hans Dig von Zürich“. Er ist 1504 Stubenmeister und 1511 unter den Söldnern, die nach „mayland“ ziehen. Der Rechnungsposten in Bezug auf das Fresko lautet: „Anno xix Samstag — geben Daniel Schwegler x ū so er Hannß Dygen vff das gemäld vff dem Rychthus vff Rechnung geben soll.“ Und dann wieder „Anno 1520 H. Dygen — das alt Rychthus inwendig ze molen.“

Das demnach 1519 gemalte Fresko mit dem jüngsten Gericht zeigt trotz mancher Uebermalungen noch ganz spezifisch Dürerische Züge, so daß gar nicht zu zweifeln ist, Dig sei ein „Schüler“ der nürnbergischen Malschule gewesen.

Im Jahre 1525 erst hat der Maler auffallenderweise das Bürgerrecht gekauft.

Mit Leu war in Zürich die Gotik dahin geschwunden, insofern als er die Renaissanceornamentik so gut wie gar nicht verwandte. Noch im Todesjahre des Meisters aber erschien das große Werk, das die Renaissance in Zürich einführte: denn damals gab Chr. Froschauer in seinem Verlage das erste große Werk heraus: „die gantze Bibel — aller treuwlichst verteutschet etc.“ Es wurde in derselben nicht nur in ornamentaler Hinsicht der Renaissance gehuldigt, sondern sie knüpfte auch direkt an den eigentlichen Renaissance-Künstler in der Schweiz, an Hans Holbein an.

Christoffel Froschauer von Oettingen, der Buchdrucker, „Ist zu burger vffgenommen vnd im das gschenkt von siner künst wegen. aktum mittwuchen vor mertini anno MDXIX.“ Mit diesen Worten wird so zu sagen die Buchdruckerei von Staatswegen inaugurirt. Froschauers erste Buchillustrationen erweisen seine Zugehörigkeit zu Augsburg und damit zur Formenwelt der Renaissance. Nachdem der Buchdrucker seinen mitgebrachten Vorrat aufgebraucht hatte, mußte er sich den Zürcher Künstlern anvertrauen. Die Schnitte bis etwa 1524 sind gering ausgefallen. Aus zwei Gründen. Zunächst war offenbar der Holzschnitt in Zürich bis dahin so gut wie gar nicht geübt worden und dann stehen, wie Vögelin schon bemerkte,[161] „sämtliche

Arbeiten aus jenen Jahren durchaus auf dem Boden der Gotik.“ Froschauer hatte also in doppelter Hinsicht zu erziehen. Den einzelnen kleinen Büchern folgte als erstes größeres Werk die Hager'sche Bibel von 1524. Für diese verwandte der Buchhändler bereits Holbein'sche Vorlagen. Jedoch erst die bereits genannte Bibel von 1531 konnte von nachhaltigem Einflusse auf den zürcherischen Geschmack werden, indem sie mit einer großen Masse von Bildwerken auftrat. Und zudem mit nicht weniger als neunundsechzig Nachschnitten Holbein'scher Schöpfungen. Der Meister hatte die Zeichnungen zum alten Testamente, die ja zum nicht geringen Teile, wie bekannt, wieder ihrerseits mehr oder weniger freie Kopieen sind, schon vor seinem Weggange nach England vollendet. Die Holzschnitte erschienen jedoch erst 1538 in Lyon, so daß die zürcherischen Nachschnitte sieben Jahre vor dem Erscheinen der Originale publizirt wurden. Froschauer begnügte sich aber nicht damit, sondern ließ von einem unbekannten Künstler noch fünfundvierzig weitere Schnitte, sowie das große Titelblatt anfertigen. Der betreffende Zeichner geht vollkommen in Holbeins Weise auf. Er erfindet in dessen Geist und zeichnet mit dessen Technik. Vögelin hat zuerst darauf hingewiesen, daß derselbe die „besseren Illustrationen zur Bibelausgabe von 1525, namentlich die Initialen mit den biblischen Geschichten“ entworfen habe. Hat er aber nicht auch das bereits 1521 in der Zwinglischen Schrift „Ußlegung etc.“ vorkommende kleinere Signet Froschauers mit dem auf einem Frosch reitenden Knaben gezeichnet? Ich kann mich wenigstens nur schwer entschließen, dies Blatt als ein Holbein'sches anzusehen. Ueber den Namen jenes Künstlers sind wir leider nicht unterrichtet. Man hat ihn nach dem einige wenige Male vorkommenden Monogramme benennen wollen. Da aber dies Zeichen nur sehr selten und an verborgener Stelle anzutreffen ist, so glaube ich, wird man darin eher das des Holzschneiders, als das des Zeichners sehen müssen. Wir wissen auch fernerhin nicht, ob der Betreffende von Zürich gebürtig war; vielleicht stammte er sogar aus Basel. Wie das sich nun auch verhalten mag, wir haben jedenfalls in ihm einen der hauptsächlichsten Förderer der Herrschaft der Renaissanceformen in Zürich zu

sehen. Seine Tätigkeit war übrigens mit dem Entwerfen von religiösen Motiven nicht erschöpft, sondern er hat auch eine Anzahl Schnitte für die gleich zu erwähnende Stumpf'sche Chronik gezeichnet. Man vergleiche z. B. die Schlachtenbilder des Buches Ruth in den Bibeln von 1525 und 1531 mit den weniger sorgsam ausgezeichneten Schlachtenbildern der Chronik, z. B. S. 36, S. 40, S. 70, S, 90, S. 350 u. s. w., so stößt man in der Art der Umrißzeichnung, der Haarbehandlung, der Licht- und Schattengebung auf unzweifelhafte Aehnlichkeiten. Auch Vögelin schrieb: „da (in der Stumpf'schen Chronik) begegnet uns zuerst der stark von Holbein angeregte Künstler, der Froschauer schon für die Bibelausgabe von 1525 die großen Initialen — so wie dann für die große deutsche Bibel von 1531 die Ergänzung der Holbein'schen Icones veteris Instrumenti besorgte und den wir vorderhand nur als den Meister S. V. kennen — — — diesem Zeichner schreiben wir u. A. den Auszug der Helvetier I, p. 272, den Frevel des Bischofs von Constanz, II p. 116, den Struthan Winkelried II 192 — und einzelne auf verhältnismäßig wenige Personen beschränkte Schlachtstücke; ferner die größeren und charakteristischeren Einzelfiguren zu.“ In einer späteren Bemerkung vindicirt derselbe Gelehrte auch Asper eine Anzahl Schlachtenbilder. Dieser „höchst achtbare Provinzialmaler“ [162] entstammte einem angesehenen Zürcher Geschlechte, das schon 1381 Zunftmeister lieferte. Er wurde 1499 geboren, wie es sich aus der Umschrift einer 1540 zu seiner Ehre geschlagenen Medaille ergibt. Die bezüglichen Worte lauten „Imago Joannis Aper Pictoris Anno Aetatis suae 41. 1540.“ In den Taufregistern erscheint sein Name von 1527 bis 1552, während welcher Jahre ihm nicht weniger denn elf Kinder, sechs Söhne und fünf Töchter geboren wurden. Im Jahre 1545 wurde der Maler in den großen Rat gewählt; am 7. Januar 1568 beschließt der Rat, ihm und seiner alten Frau, da beide mittellos seien, von Staatswegen den Unterhalt zu geben. Er starb am 21. März 1571 als ein hochgeachteter Mann, dem schon 1546 seine oberste Behörde das Zeugnis der Uneigennützigkeit ausſtellte, indem sie in einem Empfehlungsſchreiben an den Rat von Solothurn die Worte fallen ließ: „vnnd also sin kunst vnd orbeyt mit

Ringen houptguth vnnd vilen Kinderen, menglichem getrüwlich mitgetheylt."

Seit wann können wir nun Hans Asper als Künstler verfolgen? Bestimmt seit 1524. Er malte damals Joannis Müller (Aetatis suae 75 obiit An. 1524) scharf im Profil nach rechts. Der Gelehrte ist mit einer Pelzschaube, die über ein schwarzes Untergewand geworfen ist und mit einer mit Pelz verbrämten Mütze bekleidet; ein kleiner weißer Kragen umschließt den Hals. Daß das Bild in der Tat ein Jugendwerk ist, beweist die fast ängstliche Sorgfalt, die fast überall zu spüren ist. Gegenüber seinen späteren Gemälden ist die Malerei weicher, verschmolzener; die Färbung klarer, die grauschwarzen oder in den dunkelsten Partien getüpfelten braunen Schatten sind durchsichtiger. Die Haare sind weich und voll behandelt, die Umrißlinien hart. Alles Detail ist sehr sorgsam gemalt, z. B. die Haare der Augenbrauen fast einzeln. Diese vielleicht etwas zu weit gehende Spezialisirung wird durch die tüchtige Auffassung aufgewogen. Das nächste uns erhaltene Gemälde Aspers ist das älteste Bild Zwingli's vom Jahre 1531. Es muß gleich nachdem der Reformator in der Schlacht gefallen war, gemalt worden sein; denn es steht darauf „occubuit Anno Aetatis XLVIII".

Das Bild befindet sich heute in der Sammlung zu Winterthur und gibt Zwingli in der Profilwendung nach links. Die Kleidung unterscheidet sich in nichts von der bekannten der Geistlichen. Leider ist das Gesicht sowohl durch Verstoßen, als durch Verputzen verdorben. Dennoch sieht man auf den verschonten Stellen noch recht gut, wie es ursprünglich gewesen ist. Asper war erheblich gewandter geworden, hatte sowohl die feste Plastik in der Modellirung, als auch die weiche, helle Farbe beibehalten.

Beim Studium dieser Portraits ist in mir die Streitfrage, ob Asper ein Schüler Holbeins gewesen sei oder nicht, wieder wach geworden. Ich bin überzeugt, daß Asper von den künstlerischen Ideen des berühmten Augsburgers berührt worden ist, ohne jedoch dessen direkter Schüler gewesen zu sein. Er scheint mir, nach der Malweise dieser beiden Bilder zu schließen, Holbeins Manier aus zweiter Hand kennen gelernt zu haben.

Nach Hans Leu, Hans Dyg zu urteilen, dominirte in Zürich die Dürerische Richtung. Hat der Froschauer'sche Zeichner vielleicht Asper Holbeins Art gelehrt? Es wäre wohl möglich. Dadurch, daß jener Zeichner erst ca. 1528 in unsern Gesichtskreis tritt, sind wir durchaus noch nicht gezwungen, anzunehmen, er sei damals auch erst nach Zürich gekommen. Und wenn er tatsächlich das Signet Froschauers 1521 gezeichnet hat, so war er ja auch schon frühe genug anwesend. Aber wenn auch nicht — kann Asper nicht schon in seiner frühern Jugend eine Schwenkung von der älteren Schulmanier zu der moderneren gemacht haben? Wir beobachten in unsern Tagen oft genug, daß noch ganz junge Maler bereits zwei, drei Schulweisen versucht haben — warum die Maler des so lebendigen XVI. Jahrhunderts anders beurteilen? Ich glaube um so eher, daß Asper Holbein'schen Kunstideen nachgeeifert hat, als ich mich nicht von dem Gedanken befreien kann, er stehe zu dem schönen, allgemein für „Holbeinisch" gehaltenen Bildnisse Pelikans in irgend einer Beziehung. Von den beiden vorgenannten Bildern Aspers leiten in der Mal- und Zeichenweise, z. B. in der Behandlung der Augen, des Mundes, in der Handhabung des sicher und doch zart vertreibenden Pinsels entschieden gewisse Fäden zu dem Pelikanischen Portrait. Ich will nicht geradezu behaupten, daß Asper dies ca. 1522—24 entstandene Gemälde persönlich gemalt hat — aber kann es nicht sein Holbeinisch geschulter Unterweiser geschaffen haben? Daß Asper damals bereits zu der Augsburgischen Weise Beziehungen hatte, beweist für mich zudem sicher das Titelblatt zu der von Zwingli herausgegebenen Schrift „Ad Carolum Romanorum — Fidei" (Froschauer 1531). Die kräftige und wirkungsvoll gezeichnete Halbfigur des Kaisers Karl stimmt meiner Ansicht nach evident mit den sicheren Holzschnitt-Portraits Aspers überein.

Das nächste datirte Gemälde unseres Malers ist von 1535. Es stellt den Stück- und Glockengießer Peter Füßli von Zürich dar, der als Hauptmann den württembergischen Krieg, 1521 den Papstzug in der Levante mitmachte und 1523 nach einer Pilgerfahrt gen Jerusalem zum Ritter des heiligen Grabes geschlagen wurde. Das ernste, gebräunte, fast melancholische Gesicht mit

den dunkeln mandelförmig geschnittenen Augen und dem fast schwarzen Barte wendet uns der Ritter in dreiviertel en face Stellung zu. Ein schwarzes Barett deckt das Haupt; ein schwerer Pelz die Schultern. In den Händen hält Füßli einen Rosenkranz, das Zeichen seines katholischen Glaubens, dem er bis zu seinem im 66. Jahre 1548 erfolgten Tode treu blieb. Links und rechts vom Kopfe sind auf dem grünen Grunde die Abzeichen der Pilgerreise und das Monogramm des Künstlers, sowie auch die Datirung angebracht.

Das Kolorit ist warm und tief gestimmt; die Malweise nicht so mager, wie später. Die Hände sind leider stark verdorben. Das Haar des Bartes, wie des Pelzwerkes ist auf die Massenwirkung berechnet, fast gar nicht spezialisirend gemalt. Auch in diesem Bilde scheinen mir noch leichte Spuren Holbein'scher Art zu finden zu sein.[163] Daß Asper in der Tat Holbein ziemlich nahe gestanden, ersehen wir des Weitern aus einer sehr zierlich mit der Feder gezeichneten Dolchscheide, die vollkommen im Geschmacke jenes entworfen ist.[164] Selbst das Portrait des Landvogtes Hans Holzhalb und dessen Gemahlin,[165] einer gebornen Krieg von 1538, ist noch nicht völlig frei von solchen Erinnerungen. Leider sind die Bildnisse stark verdorben. Das des Mannes ist noch das bessere. Auf dem Bildnisse der Frau fällt besonders der Schmuck auf, der, wie es auch Holbein tat, durch Blattgold imitirt wurde. Bedeutender als diese Bilder wirkt das Portrait des Huldrich Stampf von 1540.[166] Allerdings kamen dem Maler die energischen Züge des bekannten Mathematikers auf halbem Wege entgegen. Die Malerei ist schon etwas trockener und loser. Das brandige Inkarnat ähnelt bereits mehr demjenigen, das in der späteren Epoche des Künstlers das gewöhnliche ist. Bei dieser Gelegenheit sei auch der Hände gedacht. Es ist geradezu typisch für Asper, daß er beide Hände, sogar wenn sie nicht recht motivirt sind, sehen läßt.

Zu den schönsten Portraits, die wir überliefert bekommen haben, zählen die drei Bildnisse Wilhelm Fröhlichs und seiner Frau. Sie sind sämtlich monogrammirt und von 1549 datirt. Noch heute hält sie die Familie (Tugginer) zu Solothurn in Ehren. Der Dargestellte ist der bekannte Feldhauptmann in fran-



HANS ASPER. Wilhelm Fröhlich.

Solothurn. Privatbesitz.



zösischen Diensten, der 1544 mit großer Auszeichnung für seine Haltung in der Schlacht von Cérisolles bedacht wurde. Er war zu Riesbach bei Zürich ca. 1505 geboren und ursprünglich Zimmermann. Das Bürgerrecht mußte er in seiner Heimat aufgeben, da er, den Gesetzen entgegen, Kriegsdienst und Pensionen genommen hatte. Sogar die auf ausdrücklichen Befehl des Königs von Frankreich von dem Gesandten Dongeront eingelegte Fürbitte konnte den Rat nicht anderen Sinnes machen. Der berühmte, auch wegen seiner körperlichen Größe angestaunte Krieger zog nach Solothurn, woselbst er Bürger und 1561 durch die Verleihung einer Wappenscheibe vom Rate geehrt wurde. Das vorzüglichste der beiden Bildnisse von ihm ist dasjenige, das ihn in natürlicher Größe und ganzer Figur wiedergibt. In dreiviertel Vorderansicht steht der mächtige Mann in einem roten Anzuge, über dem er die Rüstung trägt, da. Eine goldene Kette schlingt sich um den Hals, die linke Hand liegt am Schwertgriffe, die rechte ist ganz verdorben. Ein nackter Knabe reicht ihm den Helm. Das Inkarnat dieses Genius hat in dem zart verschmolzenen Auftrage, in den gelb-rötlichen Tönen, mit den grau-bläulichen Schatten nicht geringe Aehnlichkeiten mit dem von H. Bock nach Holbeins sogenannter Solothurner Madonna kopirten kleinen Knaben. Da Asper wohl sicher den Fröhlich in Solothurn malte, jedenfalls aber kurz vorher nachweislich in der Stadt gewesen war, so wäre die Anlehnung in dem kleinen Genius an Holbeins berühmte Schöpfung nur natürlich. Die Färbung des Kopfes des Portraitirten ist mit einem kälteren, aber ähnlich gemischten Tone gemalt; die eher schwach gezeichneten Hände mit einem warmen, dunkelbraunen. Der Ausdruck des ein wenig hart gemalten Kopfes läßt zu wünschen übrig. Eine gewisse Starrheit haben wir auch in den Zügen des Kniestückes aus demselben Jahre zu tadeln. Fröhlich hat sich diesmal im bürgerlichen Kleide malen lassen. Eine schwarze Schaube fällt über einen roten Anzug; ein Barett trägt er auf dem Haupte. Ihm gegenüber sitzt seine Frau, die Hände in einander gelegt. Auch diesem Bilde mangelt die volle, unmittelbare Lebenswahrheit. In der Detailbehandlung klebt den Bildern manchmal sogar etwas Handwerksmäßiges an, das Wolt-

mann sehr treffend mit den Worten „fleißiger Provinzialmaler“ gekennzeichnet hat. Aus demselben Jahre stammen die Portraits von Zwingli und seiner Tochter nebst Enkelin in der Zürcher Bibliothek. Das erstere scheint nach einer ansprechenden Vermutung Vögelins[167] gleichzeitig mit dem 1519 datirten Bilde der Regula und von Asper unter Benützung der Stapfer'schen Medaille und sicher auch des Vögelin unbekannten Bildes in Winterthur gemalt worden zu sein. Das Gesicht ist kalt, ja etwas todt; das Inkarnat wurde mit hartem, fahlgelblichem Lokaltone und mit grauen Schatten trocken gemalt. Das Gegenstück zu diesem Gemälde bildet das Kniestück der Regula Gwalter mit ihrem Töchterchen. Regula Zwingli wurde 1524 geboren und heiratete 1541 den Antistes Rudolf Gwalter, der sie als Hausgenossin im Hause Bullingers kennen gelernt hatte. Sie starb 1565 als Mutter von fünf Kindern; das neben ihr stehende ist ihre damals siebenjährige Tochter Anna. Das Portrait scheint trocken und fleißig gearbeitet gewesen zu sein. Heute ist es jedoch stark verdorben. Ich bedaure, mich in diesem Falle mit Vögelin im Widerspruche zu befinden, der es in seiner Abhandlung als das „Schönste und Besterhaltenste“ bezeichnet, wogegen jedoch schon die sehr vielen und breiten, rundlich geränderten Kraqueluren sprechen, die in dieser Form auf intakten Gemälden des XVI. Jahrhunderts nicht anzutreffen sind. Das Bildnis des Propstes Brennwald von Embrach ist im Todesjahre des Geistlichen, 1551, gemalt und durch des Meisters Monogramm beglaubigt. Unangenehm wirkt neben dem brandigen und schweren Kolorite die grobe, wenig sorgsame Behandlungsweise; ansprechend dagegen die Frische in der Auffassung des Kopfes. Diese Färbung des Inkarnates treffen wir wieder in einem nicht datirten und monogrammirten Portrait Heinrich Bullingers, des bekannten 1504 zu Bremgarten geborenen Antistes der zürcherischen Kirchgemeinde. Die Entstehungszeit des Bildes dürfte für ca. 1555 bis 1559 angenommen werden. Ob das Gemälde jedoch wirklich eigenhändig von Asper ist, möchte ich fast bezweifeln. Es scheint mir eher ein Werkstattsbild zu sein. Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß mit den zunehmenden Jahren aus der

unbekümmerteren Behandlung der mittleren Periode, Derbheit und Nachlässigkeit geworden war. Das Bildnis des weltberühmten Naturforschers C. Gessner ist schon recht schwach. Das Selbstportrait Aspers als alter Mann würde, wenn es wirklich von ihm herrühren sollte, den gänzlichen Verfall seiner Kräfte darlegen.

Die Beschäftigung als Portraitist war jedoch nur ein Teil des Asper'schen Schaffens. Neben dieser ist besonders die für den Holzschnitt lobend zu erwähnen. In solchen Arbeiten lernen wir den Künstler sowohl als Portraitisten, wie als Schlachten- und Kartenzeichner kennen. Da der einzige Holzschnitt, der das Monogramm Aspers trägt, ein Bildnis, das des Zwingli ist, müssen wir den Künstler zuerst wieder in dieser Eigenschaft betrachten. Jener weitbekannte Schnitt ziert die prachtvolle, 1548 bei Froschauer erschienene Stumpf'sche Chronik.

Johann Stumpf war 1500 in Bruchsal geboren, 1522 als Johanniter nach dem zürcherischen Bubikon gekommen, wo er sich Zwingli anschloß. Er blieb hier als Pfarrer bis 1543; übernahm dann die Pfarrei in Stammheim, der er bis 1562 vorstand. Er starb in Zürich 76jährig. „Seine Absicht, in seiner Chronik, zu der Vadian wichtige Beiträge lieferte, dem Volk eine geschichtlich-topographische Schilderung des Landes zu bieten, hat Stumpf, dessen Prosa vorzügliches Lob verdient, mit diesem Werke des erstaunlichsten Fleißes vollständig erreicht." Die Vorrede war 1546 bereits beendet, die Dedikationsexemplare wurden 1547 verschickt und 1548 wurde das Werk der Oeffentlichkeit übergeben. Die großartige Illustration muß also spätestens 1547 fertig gestellt gewesen sein und war sicher schon 1544 begonnen. Wer hat die ca. 2000 Zeichnungen geliefert?

Urkundlich können wir als von Asper gezeichnet ein Portrait, das sein Monogramm trägt und eine Anzahl topographischer Aufnahmen nachweisen. Samstag vor der Auffahrt 1546 empfiehlt nämlich der Rat von Zürich den Maler an die Regierung von Solothurn.[168] In dem Schreiben heißt es „— — wie Er fürgenommen üwer vnnd anderer fürnemen Stadt Einer Eidgenossenschaft abzukonterfeien vnnd Inn die Chronik so wir Einer Eidgnossenschaft zu Lob und Eeren in Truck vß gan zu lassen vergund zu verwaßen vnnd zustellen." Endlich können wir, da

Asper nach Füßli I p. 41 die Tiere zu den noch zu erwähnenden Geßner'schen Tierbüchern lieferte, ihm auch die Abbildungen dieser Art z. B. im IX. Buch zuweisen. Nach Vögelins Ansicht sind wir nicht in der Lage, an der Hand des beglaubigten Zwinglibildes, das von einem durch Kandelabersäulen getragenen kassetirten Bogen umrahmt wird, für Asper noch andere Holzschnitte dieser Art in Anspruch zu nehmen. Meines Erachtens sind wir aber dazu sehr wohl berechtigt. Vergleicht man z. B. den Kopf Luthers, den des Cicero, Xantippus, Antinoricus, Juliæ Censorianæ u. s. w. mit dem des Zwingli, so werden sich ganz unzweifelhafte Aehnlichkeiten aufdrängen. Dieselbe, eher gesteigerte Freiheit und relative Kraft der Auffassung, den kräftigen, breiten Strich und die allen Asper'schen Bildnissen eigene Biderkeit treffen wir wieder. Es wäre denn doch auch zu seltsam, wenn dem ersten Portraitisten Zürichs, wie dies ja schon die von ihm gemalten Persönlichkeiten beweisen, bei einer so großen Publikation nur ein Bildnis übergeben worden wäre. Hat Asper aber diese Köpfe entworfen, so stammen von seiner Hand auch die meisten Einzelfiguren der Krieger, Mönche, Bischöfe; denn sie tragen sämtlich das gleiche Gepräge. Kurze, untersetzte, kräftige, gut belebte, energisch gezeichnete Männer. Die topographischen Aufnahmen sind zu einem erheblichen Teile höchst wahrscheinlich von ihm; denn es ist doch wohl nicht zu glauben, daß Asper bei seiner anerkannten Tüchtigkeit auf diesem Gebiete nur einige wenige Tafeln gezeichnet habe. Dennoch war er nicht ohne Konkurrenten. Vadian[169] schreibt am 14. Mai 1545 an Bullinger: „Wo aber nit so will ich mich der einigen statt unternemmen, welcher kontrefaktur schon gemacht ist und hat mir Hans Widenhuber, min schwager anzeigt, er wölle sampt dem maler vf pfingsten abhin kommen vnd dem M. Stoffeln ubergäben. Ir werdend ein hüschen maler sehen, ist sattler (!), sed admirandi et longe elegantioris ingenii quam ore et fronte polliceatur. Es könd es der Apelles nit eigentlicher gemacht haben, denn er, dermaßen daß unsre rechten vnd künstlichen maler der arbeit nach nit habend ferner underwinden wöllen." Außerdem hat Froschauer noch aus fremden Werken herübergenommen, z. B. sehr viel

aus seiner Bibel von 1531. Diesem Zeichner schreibt Vögelin, wie schon bemerkt, die „auf verhältnismäßig wenige Personen beschränkten Schlachtenbilder“ zu. Dann unterscheidet er einen zweiten unter Holbeins Einfluß stehenden Zeichner, den er als von jenem durch die kleiner gehaltenen, oft gedrungenen Figuren, durch die Vorliebe für große Volksmengen, bei denen man jedoch nur die Köpfe zu sehen pflegt, durch starke Verkürzungen der Pferde sich auszeichnend charakterisirt. Endlich hebt er eine dritte Kategorie, als die „mit ganz kleinen Figuren“ heraus. Außer diesen 3—4 Künstlern werden wohl noch andere an dem großen Werke beteiligt gewesen sein. Auch ist neben der Holbeinisch-Asper'schen Schule noch eine dritte vertreten, die speziell Augsburgische. Es beweist dies unter anderm, daß sich wenigstens ein dem Burgkmair entlehnter Holzschnitt findet, dessen Provenienz bislang unbekannt war. Es ist dies das große Hinrichtungsblatt, auf dem nur der Hintergrund etwas verändert ist. Von derselben Hand ist noch mehreres gezeichnet. Ganz klar wird wohl kaum jemals die Entstehungsgeschichte der Illustration der Chronik, trotz aller subtilen Untersuchungen, werden. Jener oben citirte Brief Vadians wirft ja allerdings einiges Licht auf dieselbe. Ein Schreiben Froschauers an Vadian vom 18. Januar 1545 ergänzt die Notiz jenes Gelehrten ein wenig. Der Brief lautet:[170] „Der Chronik halber hat es die gstalt, ich hab ietz sider martini den besten maler so ietz ist bei mir im Huß, gib im alle wuchen 2 gl. vnd essen vnd drinken, dut nüt anderst den figuren rißen in cronica.“ Leider spricht Froschauer den Namen des „besten Malers“ nicht aus. Trösten wir uns damit, daß wir wenigstens einen der Illustratoren, eben unsern Asper namhaft machen konnten. Er war unstreitig einer der beliebtesten Zeichner für den Holzschnitt, wie dies die massenhaften Zeichnungen für Geßners Tierbuch von neuem ersehen lassen. Bevor wir jedoch zur Betrachtung derselben übergehen können, sei noch mit einem kurzen Worte seiner Stadt- und Schlachtenbilder gedacht. Es heißt im Solothurner Ratsprotokoll 1546 Fol. 257: „Allsdann Meister Hannß Asper den Maler minen Herrn die Statt Solothurn abkonterfeit gemalet geschenkt, dagegen haben Min Herrn Im zu Einer ver-

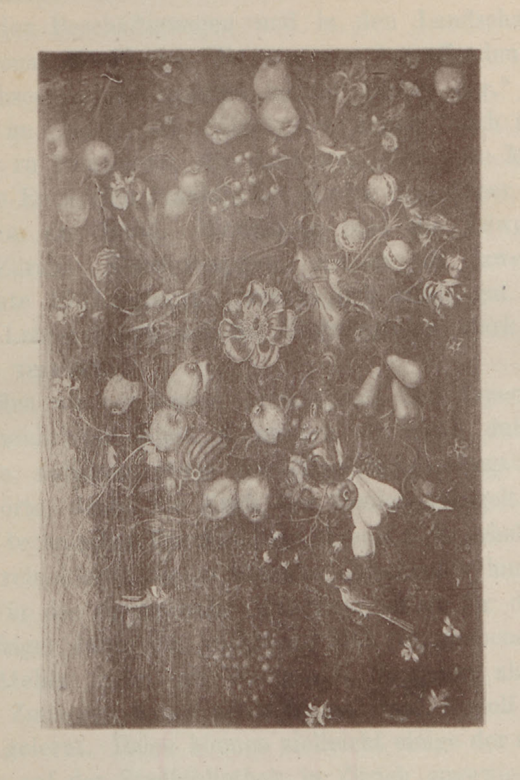


Illustration aus Joh. Stumpfs Schweizerchronik (Zürich 1548).
(*Hirth, kulturgesch. Bilderbuch II. No. 713.*)

erung geschenkt Lxx Kronen an Gold.“ Diese gemalte Ansicht von Solothurn ist uns nicht erhalten, ebensowenig, wie die Ende der fünfziger Jahre bei Asper von der Solothurner Regierung bestellte Erneuerung des Bildes der Schlacht von Dorneck, das seiner Zeit Heri gemalt hatte, wie endlich das Gemälde, das zum Andenken an den Kampf auf dem Bruderholze bei Basel gestiftet worden war. Jene Erneuerung war übrigens eine Neumalung geworden. Im Jahre 1554 stellte Asper das erstgenannte Werk öffentlich auf der Tagsatzung in Zug aus. Ein kleiner Fehler, der dem „Historiker“ Asper dabei begegnet war, wurde Anlaß zu einer gewaltigen Schreiberei zwischen Solothurn und Luzern. Der alt-Schultheiß von Luzern, Fleckenstein, nahm wahr, daß die siebenhundert Mann aus der Grafschaft Willisau, die an der Seite der Solothurner und Berner bei Dorneck gefochten hatten, fehlten. Er bemerkte dies Asper, der sich mit seiner Unkenntnis entschuldigte. Die Willisauer aber hatten, als sie von der Sache Wind erhielten, nichts eiligeres zu tun, als einen großen Schreibebrief an den Rat von Luzern abzusenden, in dem sie denselben ernstlich angingen, zu beordern, daß ihre Taten noch hinterdrein auf dem Bilde verewigt würden. Der Luzerner Rat schrieb nun in diesem Sinne nach Solothurn. Hierselbst wurde die Sache untersucht, was die Luzerner Regierung als eine Bemängelung ihrer Glaubwürdigkeit sehr verübelte. Ob nun schließlich dem Begehren der Willisauer Rechnung getragen ist, wissen wir nicht, da wir weiter keine handschriftlichen Notizen und auch das Bild nicht mehr besitzen. Außer diesem Aerger trug aber Asper das Bild Ruhm und auch klingende Belohnung ein; denn unter den Ausgaben des Berner Staates figurirt 1554 der Posten: „Hanß Asper dem Maler von Zürich, so die Schlacht Torneck gemalt 10 ℔.“ Ob endlich der Künstler jemals die zweite Bestellung, die Schlacht am Bruderholz ausgeführt hat, können wir nicht sagen, da keine Akten darüber erhalten sind.

Seit 1551 erschien im Froschauer’schen Verlage die sieben Folio Bände umfassende Naturgeschichte Conrad Geßners. Der große Naturforscher war 1506 in Zürich geboren worden. Er hatte ursprünglich Philologie und Theologie studirt, ging

dann aber zur Medizin und den Naturwissenschaften über. In Basel und Zürich wirkte er als Arzt. Hierselbst wurde er auch Professor der Physik am Karolinum. Er errichtete in seiner Vaterstadt den botanischen Garten und das erste Naturalienkabinet. Vom Auslande, dem deutschen Kaiser voran, wurde er als „Plinius“ verehrt, während ihn in seiner Heimat nur wenige gebührend schätzten, so daß er 1565 arm, wie er geboren war, auch starb. Welchen Edelsinn dieser Mann, der als der größte Naturforscher vor Linné gefeiert wird, besaß, ersehen wir am besten daraus, daß er trotz seiner eigenen Mittellosigkeit noch andere unterstützte, z. B. nahm er Thomas Platter drei Jahre bei sich unentgeltlich auf. Geßners Werk illustrirte nach Füßli Hans Asper. Jener schreibt I 41: „er zeichnete die Thiere, Vögel und Fische in des berühmten Conrad Geßners Historia Animalium, Zürcher Ausgabe, nebst noch einer erstaunlichen Menge von Kräutern, Blumen, Vögeln und Thieren, alles nach der Natur, mit Farben auf weiß Papier.“ Asper wird jedoch kaum die bildliche Ausſchmückung allein besorgt haben; denn Geßner sagt in dem Vorwort zu Quadrup I in dem Kapitel de picturis animalium in hoc opere, daß verschiedene Künstler zu verschiedenen Zeiten für das Buch gezeichnet hätten. Es ist diese Angabe noch kontrollirbar; denn es findet sich des öfteren ein Monogramm FO. Ferner erwähnt Geßner eines Verwandten, des Malers Johannes Thomas. Immerhin hat Asper wohl einen bedeutenden Teil beigesteuert. Daß er in der Tat gerne und mit Geschick Tiere und Früchte malte, wird uns zudem durch überlieferte Malereien bewiesen. Ein fein gezeichneter und aquarellirter Kopf eines Hasen[171] ist durch eine aus dem XVI. Jahrhundert stammende Bemerkung für Asper beglaubigt. Ferner sind die beiden großen Tafeln im Zürcher Rathause erwiesenermaßen von Asper. Er hatte 1567 „zwei hübsche Sachen“ dem Rate gemalt. Es sind diese beiden circa zwei Meter hohen, circa ein Meter breiten, rechteckigen Tafeln, mit Blumen, Früchten und Tieren, Vögeln und Eichhörnchen, in ganz zufriedenstellender Weise bemalt. Daß die Malereien durch die Uebermalungen gelitten haben, ist nicht zu leugnen; dennoch hat die Restauration den ursprünglichen



HANS ASPER. Blumenstück.

Zürich. Rathhaus.


Stadt-
bücherei

Charakter nicht sehr verändert. Es dürfte, nebenbei bemerkt, schwer fallen, in der gesamten deutschen Malerei dieser Tage zwei andere, so umfangreiche Fruchtstücke noch aufzutreiben. Leider sind die Schildereien am Gesellschaftshause der Böcke nicht mehr erhalten. Sie stellten die zwölf Monate „mit ihren entsprechenden Beschäftigungen und in den Landschaften unter jedem Monat die Fische, die man zur betreffenden Jahreszeit im Zürichsee und Limmatfluß fangen durfte, dar.“ Trotzdem sind wir im Stande, die Fähigkeiten Aspers auch nach dieser Richtung zu beurteilen: sie erreichten eine gute Mittelmäßigkeit. Das Entwerfen heraldischer Motive ging Asper in gleicher Weise von der Hand. Wenigstens sind die Löwen an dem großen Zürcher Standeswappen, das er als „zweite Sache“ dem Staate 1567 verehrte, ursprünglich gewiß gut stilisirt gewesen. Leider haben sich die Restauratoren stark an diesem Gemälde versündigt.

Wollen wir ein kurzes Gesamturteil über Aspers künstlerische Persönlichkeit fällen, so müssen wir sagen, daß er zu den achtbaren, fleißigen, etwas spießbürgerlichen, begabten Künstlern gehörte, denen die Kraft des Genius mangelt. Er übertrifft an technischer Durchbildung Manuel z. B. erheblich, bleibt aber in rein künstlerischer Hinsicht entschieden hinter ihm zurück. Für die zürcherische Malschule ist er für die vierziger und fünfziger Jahre der wichtigste und tonangebende Künstler, dessen Atelier mehr, als einem der Jüngeren als Lehrstätte diente. Zunächst haben seine Söhne Hans Rudolf und Rudolf bei ihm gelernt. Ihnen können vielleicht einige der schlechteren Portraits auf der Stadbibliothek in Zürich zugewiesen werden, die von Asper'scher Art sind. Mit Sicherheit können wir aber kein einziges Werk, soweit ich weiß, auf jene zurückführen.

Ein zweiter Portraitist, Jacob Clauser, entstammte einem alten, hochangesehenen zürcherischen Geschlechte; er lebte jedoch die meiste Zeit seines Lebens in Basel. Bei wem er seine Schule durchgemacht hat, können wir heute nicht mehr bestimmen. Einzig seine Holzschnitte weisen vielleicht auf die in Zürich dominirende mehr oder weniger Asper'sche Weise

zurück. Clauser wurde 1547 in Basel in die Zunft zum roten Himmel und zugleich als Bürger aufgenommen. Die älteste Arbeit, die wir von ihm besitzen, ist der große zweiundeinhalb Meter hohe Holzschnitt mit dem Stammbaume der churpfälzischen Fürsten, der 1555 datirt und durch seine Signatur nebst der Reisfeder beglaubigt ist. Ueberdies hebt eine Notiz in dem Amerbach'schen Verzeichnis jeden Zweifel.

In der Mitte wächst der reichbeästete Baum, der über und über mit männlichen und weiblichen Halbfiguren, sowie Wappenschildern bedeckt ist. Unten am Fuße wird die feierliche Taufe Chlodowigs und seiner Familie inmitten seiner Großen vollzogen; rechts vom Stamme stehen gewaltige Heerhaufen und dehnen sich die vom Rhein und der Marne durchflossenen Gebiete des Herrschers aus. Die Zeichnung ist recht gut, belebt und charakteristisch. Clauser schließt sich in der Behandlung von Licht und Schatten an die „Augsburgische“ Manier an, die ja auch den Grundton für die Asper'sche Art angibt. Eigentlich glaube ich aber, ist Clauser direkt von der erstern Weise berührt worden. Die Ornamentik ist edel; das Kartouchenwerk nur wenig angewandt.

Von andern baslerischen Holzschnittwerken darf man, wie ich dafür halte, den „Erster Theil Teutscher Nation Warhaften Helden etc. — durch den hochgelehrten Herrn H. Pantaleon“ als Arbeit Clausers ansehen. Das Werk erschien 1578 bei Lienhard Ostein; die Dedikation ist hingegen von 1567 datirt. Es werden demnach die Holzschnitte für diese Jahre in Anspruch zu nehmen sein. Der Stil dieser mehrerer hundert Portraits und Portraitfiguren, die schon 1787 vor Christi römisches (!) und mittelalterliches Kostüm tragen, deutet, wie gesagt, auf Clauser. Wir treffen denselben festen eleganten Strich, dieselbe Taillenlage, dieselben charakteristischen Köpfe, wie auf dem Stammbaume.

„Item meines Herr vatter selig contrefet mit ölfarben vf holz Jacob Clausers Arbeit“ heißt es im Amerbach'schen Verzeichnisse. Dies Brustbild des Bonifacius Amerbach ist uns noch erhalten. Es ist von 1557 datirt und hängt in der Basler Bibliothek. Der berühmte Rechtsgelehrte wendet uns sein bartloses

ernstes Gesicht mit den etwas zusammengekniffenen Lippen und der leicht gebogenen Nase voll zu. Leider ist der gut aufgefaßte Kopf nicht mehr ganz intakt und wirkt deshalb koloristisch nicht angenehm. Ohne daß von einer direkten Anlehnung an Holbein die Rede sein darf, merkt man doch durch, daß Clauser demselben nachzustreben versucht hatte. Daß ihm direkt Gelegenheit geboten war, sich mit Holbein'schen Werken abzugeben, erhärtet eine andere Notiz im Amerbach'schen Verzeichnis „ein ziemlich groß Crucifix kompt von Holbein nachgemacht durch ein Beyer M. Jacob Claussen gesellen vf tuch mit ölfarben.“ Die Kopie ist noch erhalten. In Verbindung mit jenem Portrait dürfen wir über die koloristische Leistungsfähigkeit des Clausserischen Ateliers sagen: der fahlgelbe Lokalton mit leicht violettem Wangenrot und etwas schweren grauen Schatten bezeichnet den klaren und warmen Tönen der älteren baslerischen Malschule gegenüber einen Rückgang.

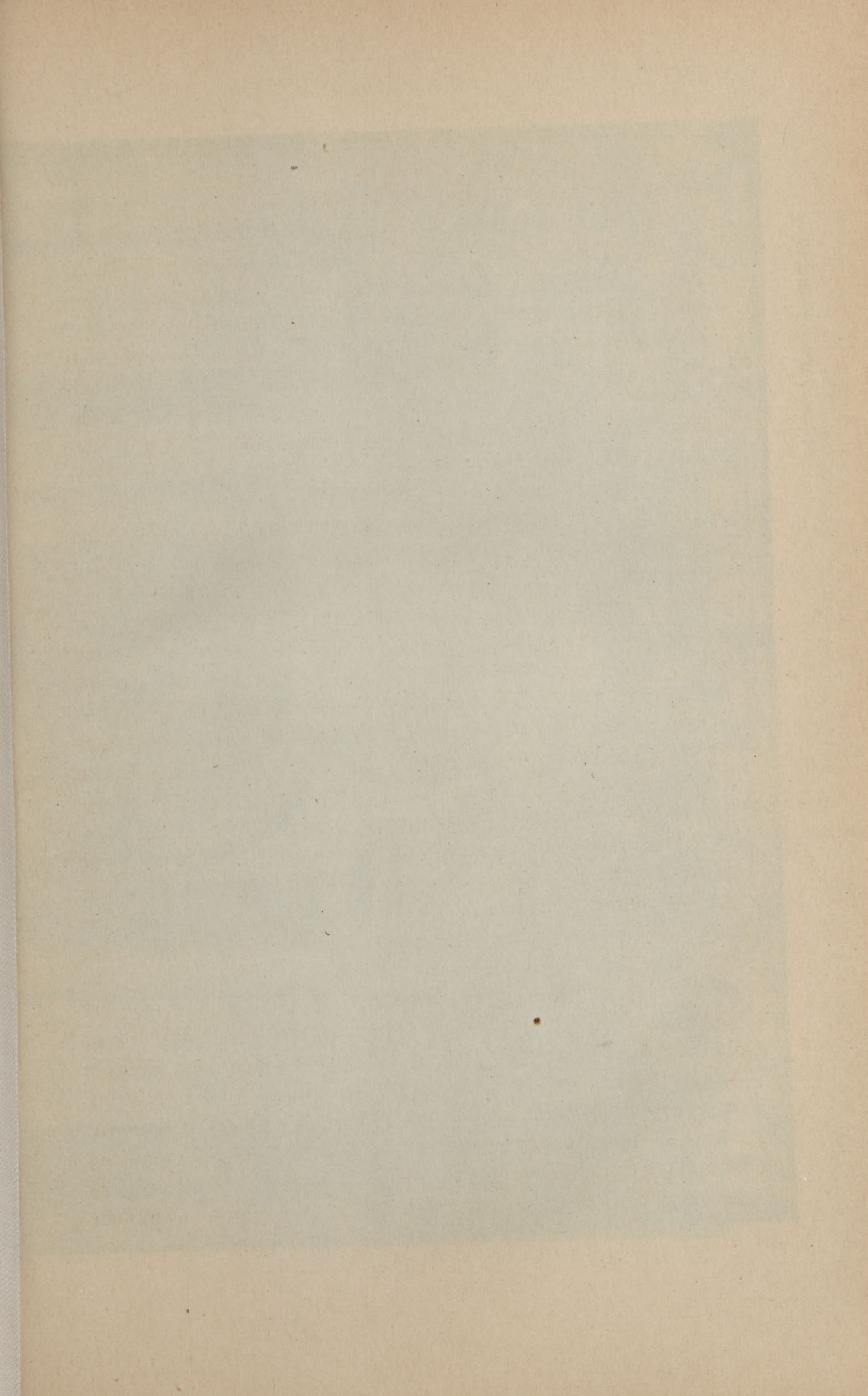
Im Jahre 1578 wurde Clauser beauftragt, die Wände des Pfrundhauses zu Mülhausen mit mythologischen und symbolischen Figuren zu zieren. Bei dieser Gelegenheit verschaffte er unter Aufwendung vieler Mühe und Geduld, wie aus seinen Briefen hervorgeht, Bonifacius Amerbach das mit den Holbeinischen Federzeichnungen geschmückte Exemplar des Erasmus'schen Buches über die Narrheit. Wie bekannt, gehört dasſelbe heute der baslerischen Kunstsammlung.

Erweiternd tritt zu der geschilderten Kunsttätigkeit in Zürich[172] noch die Glasmalerei hinzu, die ja in der Schweiz mit weit mehr Recht, als in irgend einem anderen Lande in den Rahmen einer Geschichte der Malerei eingezogen wird. In Zürich entwickelte sich in dieser, wie namentlich auch der folgenden Periode dieser Kunstzweig äußerst üppig.

Auch in der Glasmalerei taucht circa 1519 die neue, das XVI. Jahrhundert äußerlich charakterisirende ornamentale Formenwelt auf. Bereits eine herrliche Scheibe für den Propst Frey von 1519 läßt leichte Anklänge an dieselbe wahrnehmen. Völlig zum Durchbruch gekommen ist sie dagegen in den Wettinger Scheiben aus den zwanziger Jahren. Sie feiert ihr Jubelfest in den Werken Carl von Aegeri's und Nicolaus Bluntschli's.

Carl von Aegeri[173] entstammte einem alten Zürchergeschlechte. Ueber das Jahr seiner Geburt sind wir dagegen nicht unterrichtet. Er erwirbt, bei seinen Familienverhältnissen unerklärlicherweise, das Bürgerrecht 1536. Zwei Jahre darauf vermählte er sich mit der Tochter des nachmaligen Bürgermeisters H. R. Lavater; 1547 wird er in den großen Rat gewählt und zufolge Conrad Meyers Familiennachrichten zum Chorherrnpfleger ernannt. Der Künstler muß sich in guten Verhältnissen befunden haben, denn er bewohnte ein eigenes Haus. Er scheint auch geselliger Natur gewesen zu sein. Wir haben wenigstens Nachrichten, daß er mit seinen Berufsgenossen, wie Ulrich Ban, Jacob Funk, Hans Asper, ja selbst mit den angesehensten Geistlichen, wie dem Antistes Bullinger in Verkehr stand. Als Aegeri am 14. Juni 1562 abschied, schrieb jener neben der Eintragung „ein großer Künstler“.

Die älteste Malerei, die wir von Aegeri besitzen, würden die Scheiben mit dem Herzog Ruprecht von Schwaben und Kaiser Carl im gotischen Hause zu Wörlitz (Dessau) sein, wenn Rahns Datirung, die ich nicht kontrolliren konnte, stimmt. Er schreibt über diese Malerei:[174] „Ohne Frage ist aber diese Scheibe späteren Datums, etwa in den 1530er Jahren entstanden und — Alles spricht dafür — einer der glänzendsten Werke des Carl von Aegeri. Der Künstler hat hier schon die prächtigen Kandelabersäulen mit einem dünnen Volutengiebel verwandt und offenbar seine speciellen malerischen Feinheiten zur Schau getragen.“ Urkundlich beglaubigt ist Aegeri's Tätigkeit für das Rathaus in Wesen (1541) und 1542 für die Standesscheiben, die heute noch das Rathaus zu Stein a/Rh. schmücken. Auf dem Tage in Baden brachte der Bote von Stein die Nachricht, „daß Burgermeister und Ratt Stein ein nüw Rathhus erbuwen, darumb siner Herrn hochgeflissen und ernstlich bitt syn, daß unsre Herren und Oberen jedes Ortes inen ein Fenster vnnd ir Eerenwappen darin schenken.“ Bei der Verrechnung wird später für die Scheiben von Luzern, Glarus, Solothurn, St. Gallen als Verfertiger der „Glasmaler von Zürich“ und bei der Zürcher und Schaffhauser „Carl von Aegery“ bezeichnet. Es ist demnach mehr als wahrscheinlich, daß dieser sämtliche





CARL VON AEGERI. Standesscheibe von Zürich.

Aarau. Kantons-Bibliothek.



Scheiben geliefert hat. Die Anordnung ist die gewöhnliche, d. h. ein Krieger steht jederseits vom Wappen auf einem Sockel, umgeben von einem architektonischen Blendbau; in den Zwickeln sind kleine Genrescenen angeordnet. Die Haltung der Bewaffneten hat schon etwas von der freien stolzen Kraft, wie sie die Manuel'schen aufweisen, eingebüßt. Es macht sich bereits leicht der Bramarbas der sechziger und siebenziger Jahre geltend. Die Scheiben sind, wie oft bei Aegeri, ungleichwertig in der Zeichnung. Die kleinen Zwickelscenen sind zum Teil aus Holbeins Bibel entlehnt. Diese kleinen Schlachten- und Genrescenen sind überhaupt durch ihre zarte Schönheit sehr bemerkenswert. Die Architektur ist durch eine phantasie- und geschmackvolle Renaissance ausgezeichnet. Die Detailbehandlung ist der in diesem Punkte schier einzig dastehenden Kunstfertigkeit Aegeri's würdig. Die Farben sind von hoher Leuchtkraft und gut gestimmt.

Die zweite große Serie, die uns die Meisterhand Aegeri's hinterlassen hat, schmückte bis vor kurzem das Kloster Muri. Vier Scheiben werden durch das Monogramm gesichert; für drei andere tritt eine archivalische Notiz ein, die besagt, daß der Abt von Muri sich beim Rate von Luzern am 11. Juni 1566 für die zwei Scheiben Hertensteins und für eine von J. L. Kündig bedankt. Die Scheiben wurden 1624 restaurirt, wodurch sich das Datum auf der von Luzern erklärt. Die Glasgemälde sind zum größeren Teil 1557, einige 1558 und 1560, 1563 datirt.[175] Rechnen wir die als von Carl Aegeri stammenden bewahrheiteten Scheiben zusammen, so haben wir neun bei einander. An der Hand dieser sind wir meines Erachtens vollkommen berechtigt, ihm, resp. seiner Werkstatt, die Mehrzahl der Scheiben von 1557 und außerdem noch einige andere zuzuschreiben, z. B. die köstlichen Blumenranken, die Medaillonsköpfe u. s. w. Es darf auch nicht auffallen, wenn wir fast allein den einen Meister für eine so umfangreiche Arbeit in Anspruch nehmen; denn es war und wurde aus sehr naheliegenden Gründen immer mehr Sitte, einem Künstler die jeweilige ganze Suite zu übertragen. Auch darf die Minderwertigkeit einzelner Scheiben nicht gegen unsere Aufstellung geltend gemacht werden; denn

C. von Aegeri hatte unzweifelhaft eine große Werkstätte und in derselben selbstredend sehr verschiedene Kräfte.

Rahn charakterisirt Aegeri mit folgenden Worten: „alle die Eigenschaften, die Aegeri'sche Werke zu Perlen erheben, sind hier zur denkbar höchsten Bravour gesteigert: eine feine, etwas kühle Gebrochenheit der Farben mit kaltbraunen, so scharf und duftig, wie vom Hauche gemalten Schatten, eine Raffinirtheit der Technik, die jeder Nachahmung spottet, und eine Vollendung der Zeichnung, die sich bis auf die nebensächlichsten Details erstreckt, — eine Landschaft, die sich auf der zweiten Scheibe bis in die duftige Ferne verliert, ist so wunderzart gemalt, daß sie einem Niederländer zur Ehre gereichte."[176]

Rein äußerlich bezeichnet die Aegeri'schen Scheiben die Handhabung des Schwarzlotes. Die weißen Wolken und Häuser heben sich dadurch vom bläulichen oder grünlichem Hintergrund so plastisch ab, daß sie uns unwillkürlich Perlmutterschnitzereien ins Gedächtnis zurückrufen. Die Zeichnung der Figuren ist in manchen Arbeiten von einem an Holbein erinnernden Adel der Linien, manchesmal aber auch, wie wir dies schon in Stein beobachteten, etwas befangen und derb energisch, wie z. B. in den beiden mit Namenschiffre versehenen Bildern des St. Paulus und Petrus in Muri. In der Architektur bevorzugt Aegeri einen von Säulen, seltener von Hermen getragenen Aufbau, der gewöhnlich eine entweder in der Mitte rund durchbrochene gerade, oder eine gewölbte Decke trägt. Stets aber ist die Architektur edel und zweckdienlich erdacht; ohne daß deshalb einer frohmütigen Erfindung, die sich an fischschwänzigen Phantasiegestalten und dergleichen erfreute, die Türe gewiesen worden wäre. Die Noblesse der Auffassung, die edle, zarte und sichere Zeichnung, speziell der Ornamentik, die hellen kühlen Farben, die prachtvollen Landschaften lassen tatsächlich die Werke Aegeri's als „Perlen der Glasmalerei" erscheinen. Solche Blätter- und Blumenranken, wie er sie in das Maßwerk der Fenster des Kreuzganges zu Muri gemalt hat, sind in dieser Vollendung meines Wissens in der Schweiz überhaupt nicht wieder gearbeitet worden. Trotz aller dieser Vorzüge steht C. von Aegeri dennoch seinem Rivalen in Zürich, Nikolaus Bluntschli, in einer Qualität nach, und zwar

gerade als Maler. Aegeri's Scheiben sind sicher mit großer Kunstfertigkeit gemalt, aber nicht mit dem hohen echt malerischen, oder besser gesagt, koloristischen Gefühle, das die Bluntschli'schen Scheiben zu wirklichen Meisterwerken in der Koloristik stempelt.

Nikolaus Bluntschli wurde wahrscheinlich in Zürich ca. 1525 geboren, da er in den 1526 begonnenen Taufregistern nicht aufgeführt wird. Er war der Sohn eines Rudolf Bluntschli und hatte einen Bruder Heinrich. Beide betrieben ebenfalls das Glasmalerhandwerk. Im Jahre 1566 kaufte Nikolaus die Zunftgerechtigkeit zur Meise. „Er war ein hablicher ufrechter Mann", der „huset mit zum Schwert by sinen Vettern, hat einen eigen Huswesen etc." [177] Er zählte außerdem zu den wenigen Zürchern, die dem katholischen Glauben heimlich zugetan waren. Er starb 1605 zu Zürich.

Bereits 1556 begegnet man seinem Namen in den Staatsrechnungen. In der Folge wird er aber nur noch selten von Amtswegen beschäftigt. Seine ältesten uns bekannt gewordenen Arbeiten sind die dreizehn Scheiben aus Dänikon, auf denen die Lebensgeschichte Christi zum Teil mit freier Benutzung Dürer'scher Holzschnitte, zum Teil jedoch auch nach eigenen Erfindungen behandelt wird. Und alle Achtung vor diesen letzteren! So zart empfundene Darstellungen, wie die Verkündigung; so anschaulich, so behaglich erzählte, wie Christi Disput mit den Schriftgelehrten; so echt dramatisch erfaßte Scenen, wie die Austreibung der Wechsler, wird man nicht so bald in den Glasgemälden dieser Jahre wieder antreffen. Die Zeichnung in den Figuren, und zwar auch in denen, der von Bluntschli selbst erfundenen, ist im allgemeinen tüchtig, nicht selten sogar groß. Besonders gelingt ihm die Drapirung von Gewändern, die manchmal geradezu musterhaft ist, wie z. B. die des knieenden Königs auf der Anbetung, des links stehenden Priesters auf dem Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten", auf der Fußwaschung etc. Weniger vollendet sind hin und wieder die landschaftlichen Hintergründe; jedoch kommen auch darunter sehr brave Leistungen vor. Einzig wiederum steht er in der Ornamentik dar. Es wäre unrichtig, sagen zu wollen, daß die-

selbe geschmackvoll und vornehm sei, aber sie ist eigenartig, witzig und lustig, ja übermütig und burlesk. Welchen von unsern Stilisten wird nicht ein Schrecken ergreifen, wenn sie männliche Hermen mit einem Kopftuche, kurzem Mäntelchen und umeinandergewundenen Gummibeinen erblicken, oder weibliche Hermen mit Schwimmhosen und zusammengeschnürten Beinen in der Stellung von graziösen Balleteusen, oder aber „Giganten" mit langen Hosen und nacktem Oberkörper, Säulen, die aus Kapitellen, Trommeln und einer Art Pflug zusammengebaut sind u. dgl. m. Auch die Verwendung der Putti in den Architekturformen, in denen die geschweiften Linien schon stark vertreten sind, die der Medaillons, der Schilde u. s. w. ist höchst seltsam. Die Behandlung der Details ist nicht so miniaturartig fein, wie die in den Aegeri'schen Scheiben. Die Farben sind warm, tief und zu einem vollen malerischen Akkorde gestimmt. Man betrachte auf die Bravour der malerischen Technik hin z. B. das Gewand des knieenden Christus in Gethsemane. Eine solche stoffliche Behandlung, eine solche prachtvolle Helldunkelmalerei sucht man bei jedem andern schweizerischen Glasmaler vergeblich — in dieser Art auch bei C. Maurer.

Im Jahre 1573 malte Bluntschli die letzte uns bekannte Scheibe, ein Standeswappen für St. Gallen. Wie der Künstler sich weiter entwickelt hat, können wir nicht feststellen — vielleicht hat er in die sogenannte maniristische Richtung eingelenkt, die von nun an sich in Zürich unter direktem und indirektem italienisch-niederländischem Einflusse Geltung verschaffte.

Für die Schweiz besaß Zürich in mehr als einer Gegend künstlerische Autorität.



In Luzern befindet sich im XVI. Jahrhundert eine ganze Kolonie von Zürcher Glasmalern, Glasern und Malern.[178] Dennoch besaß Luzern außerdem eine Reihe einheimischer Künstler. Die Stadt konnte sie gebrauchen. Die Natur, die, wenn, wie Zschokke irgendwo sagt, in ihren Landschaftsgebilden jemals mit poetischer, wollüstiger Trunkenheit gearbeitet zu haben scheint, dies in der

nächsten Umgebung Luzerns getan hat, war auch besorgt gewesen, den Einwohnern den passenden, frohen Sinn mit auf den Weg zu geben. „Durch Reichtum und Gewerbstätigkeit zeichnete sich manch’ andere Schweizerstadt vor Luzern sehr vorteilhaft aus; durch Gemütlichkeit nach dem einstimmigen Urteile aller Reisender wohl keine. Doch blühte auch hier zeitweise ein tüchtiger Handwerksſtand und auch der Handel lag nicht darnieder. Allein strenge Arbeit war in Luzern nicht sonderlich beliebt. Feste, frohe Feste wollte der Luzerner zu allen Zeiten des Jahres.“[179] Und so lustig und heiter muß auch die alte Stadt ausgeschaut haben; denn wir wissen, daß die Façadenmalerei bereits zu Anfang des XV. Jahrhunderts sehr beliebt gewesen war. Außerdem stoßen wir auf Schritt und Tritt auf Ausgabenposten für den Schmuck der öffentlichen, wie auch privaten Häuser, von dem uns glücklicherweise noch einige Reste Zeugnis ablegen können.

Der Hauptvertreter der luzernischen Malerei scheint, nach der bis Zug und Stans ausgedehnten Kundschaft zu schließen, Meister Nikolaus gewesen zu sein. Wir können ihn nur von 1480—87 sicher verfolgen, wobei wir allerdings nicht vergessen dürfen, daß es zwei Meister dieses Namens in Luzern gab. Der eine wohnte an der Ledergasse, der andere am Platze in der Kleinstadt. Jener versteuerte fünfzig, dieser hundertfünfundachtzig Gulden. Der letztere wird wohl der begehrte Maler gewesen sein. Sichere Werke besitzen wir nicht von ihm. Die Gemälde bei Herrn Jos. Meyer-am Rhyn:[180] eine Anbetung der hl. drei Könige auf der Rückseite, auf der Vorderseite die hl. Jodocus und Jacobus, die St. Anna Selbdritt und St. Rochus sind nicht einmal ausgesprochen Schongauerschen Charakters, sondern zeigen denselben vermischt mit oberdeutschen Zügen. Sonst gibt es in der Stadt Luzern keine Tafelbilder, die mit irgend einem Rechtstitel mit Nikolaus in Verbindung gebracht werden können. Vortreffliche Malereien Schongauer’schen Charakters im Kantone, wie die im Beinhause zu Steinen, Nikolaus lediglich der Güte wegen zuzuschreiben, möchte doch etwas gewagt sein. Sind wir demnach nicht im Stande, seine Eigenart zu bestimmen, so doch, ihn als den Meister zu bezeichnen, der

wahrscheinlich die Schongauer'sche Richtung in der Centralschweiz vertrat. Der Zeit nach stehen ihm am nächsten die Fresken in der kleinen Hauskapelle, die Konrad Clauser, der Apotheker von Zürich, 1523 durch H. Küng aufführen resp. umbauen ließ. Die Wandmalereien, die in derselben erhalten sind, sind aber weder von einer Hand, noch aus derselben Epoche. Die großen Einzelfiguren sind um mindestens circa fünfundzwanzig Jahre jünger als die biblischen Bilder auf der einen Lang- und Schmalwand: eine Auferstehung Christi, eine Erscheinung desſelben vor Maria und Christus als Gärtner. Der Maler dieser Bilder folgte den Schongauer'schen Traditionen; doch treten sie nicht unverfälscht zu Tage. An sich sind die Bilder nicht ohne Geschick, wenngleich etwas handwerksmäßig hingestrichen.

In dieser Schongauer'schen Manier sind, allgemein gesprochen, auch die Glasgemälde von Maschwanden[181] ausgeführt. Der Glasmaler Oswald Göschel, welcher von 1491—1513 nachweisbar ist, erhielt 1506, Samstag nach Valentini, vom Rate 42 ℔ 10 ß für diese prächtigen Scheiben ausbezahlt. Wie sich dann im weiteren die Entwicklung in Luzern vollzogen, können wir heute nicht mehr im einzelnen darlegen. Trotzdem können wir wenigstens auf einzelne Stellen den Finger legen. Es scheint, daß sich auch hierorts, wie überall in der Schweiz, ein Dürerischer Einfluß Geltung verschafft habe. Der wichtigste, genauer gesagt der einzige erhaltene Zeuge hiefür ist eine Freske im Hause des Herrn Sautier. Auf krausem gotischem Rankenwerke stehen in der Mitte drei nackte Frauengestalten, deren mittlere besonders in ihren Formen an die Dürerischen erinnert; die andern sind schlanker gebaut. Ganz rechts steht ein mit einer Krone und einem langen roten Krönungsmantel geschmückter Mann. Auf der Seite zur Linken liegt am Sockel eines im gotischen Geschmack errichteten Brunnens ein vom Kopf bis zu Füßen in Stahl gehüllter Ritter, der die Mädchen einer eingehenden Betrachtung unterzieht.

Die Zeichnung ist im Großen und Ganzen nicht schlecht; obgleich Flüchtigkeiten aller Art auftreten, z. B. dem dritten Weibe ist der rechte Schulterknochen exstirpirt worden u. dgl. m. Die

Farben sind warm und leuchtend, so daß selbst im heutigen Zustande das Fresko einen angenehmen Eindruck hinterläßt.

Mit Holbeinischen Ideeen vermischt tritt eine ältere Kunstrichtung in den Fresken von 1523 in der bereits erwähnten Hauskapelle im jetzigen Hause d'Orelli-Corragioni entgegen.[182] Auf der einen Langseite sind in zwei Streifen übereinander die Bilder der hl. Brigitta (?), Afra, Magdalena, Anna Selbdritt, hl. Conrad, Erasmus Beat, Rochus, St. Johannes Baptista, sowie die Ausgießung des heiligen Geistes unter reich im Renaissancegeschmacke ornamentirten Bögen gemalt. Auf der Fensterwand ist über dem Bilde der Verkündigung eine hl. Katharina abgebildet. Es läßt sich nicht leugnen, daß in den teils wuchtigen, teils zierlichen Renaissanceornamenten ein gewisser Holbeinischer Charakter lebt, der aber in den Figuren des öfteren zu Gunsten einer älteren Richtung wieder zurücktritt. Diese basirte vielleicht ursprünglich auf einer oberdeutschen. Die Wandbilder sind höher als die andern in diesem Raume zu schätzen. Sie sind geschickter gezeichnet und feiner charakterisirt, wie z. B. die von süßer Empfindung beseelte hl. Katharina. Auch die Färbung, soweit die Beschädigungen ein Urteil erlauben, scheint eine vortreffliche gewesen zu sein.

Ausgesprochen in der neuen Art gemalt waren die 1563 datirten Fresken in dem gotischen Hause No. 379.[183] Der ganze Saal ist ursprünglich ausgemalt gewesen. Vor der vollständigen Uebertünchung waren noch an der rechten (Süd-)Seite das von einem unbekleideten Weibe gehaltene Wappen der Dulliker und Feer, an der Nordwand links und rechts vom Mittelfenster auf einer knollig gebildeten Säule, je ein gewappneter Ritter zu sehen. Einer dieser Männer war „von-Jago“ bezeichnet. Außerdem waren noch einzelne Putti, Guirlanden u. dergl. zu erblicken. Die Malereien waren nach dem Urteile der Augenzeugen flott und leicht gemalt, sowie mit gutem Schönheitsgefühle entworfen. Den Kopieen zufolge muß der Künstler die Holzschnitte der Augsburgischen Schule gekannt haben. Ein Schüler Holbeins war er nicht.

„Uff Frytag vor Oswaldi 1538 haben Mine Gnedigen Herren zu ihrem Burger vffgnommen Martin Moser den Glasmaler von

Zürich etc.“ heißt es im Protokolle. Martin Moser hatte, wie so viele, nach der Reformation seine Vaterstadt verlassen und war bereits 1529 und 1531 unter den Luzerner Bannern gegen dieselbe zu Felde gezogen. Er wohnte beim Schwybbogen am Barfüßerplatze und war verehelicht mit einer durch ihre Injurienprozesse wohlbekannten Margaretha Willirüthi. Auch Meister Moser selbst scheint Faust und Zunge öfter, als es gut war gebraucht zu haben; denn er wird in den Ratsprotokollen nicht selten wegen Streitigkeiten aufgeführt. Er scheint ca. 1570 gestorben zu sein, weil von 1569 an sein Name aus den Kaufhausrodeln verschwindet.[184]

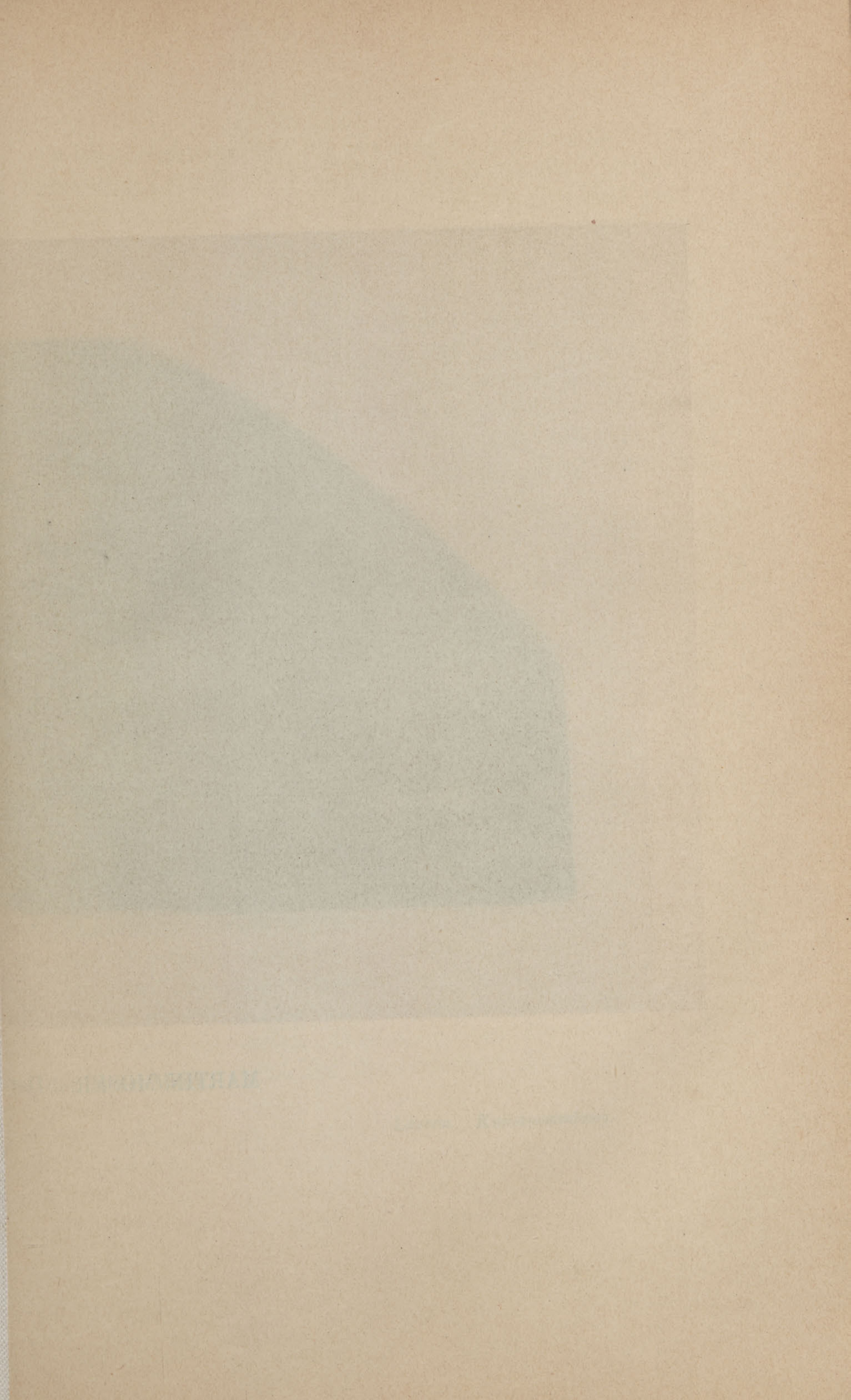
Moser war nicht nur als Glasmaler, sondern auch als Maler beschäftigt. Die einzigen Arbeiten, die wir von ihm noch haben, sind Gemälde. Und zwar drei große Tafeln, die jetzt im Museum von Luzern sind, ursprünglich in der Kapelle des Gutes Kastanienbaum waren.

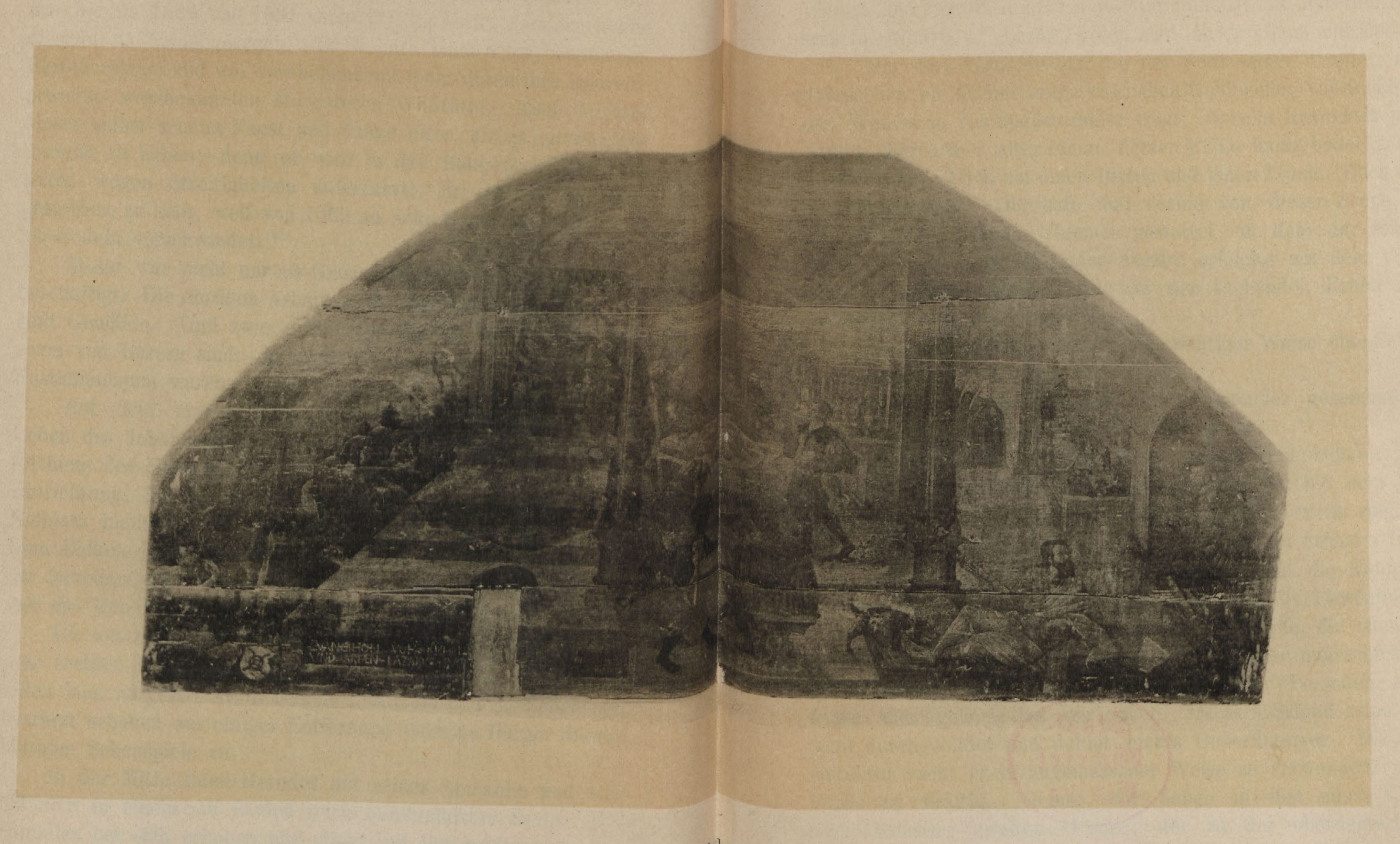
Auf dem einen Bilde werden drei Scenen aus dem Leben des Johannes Baptista erzählt: in der Mitte die Ueberreichung des Hauptes, links der Tanz der Salome, rechts die Hinrichtung. Der Tanz der Fürstentochter ist auf einen offenen Hofplatz inmitten einer vergnüglichen Hofgesellschaft verlegt. Vom Balkone eines Langflügels des Palastes aus, der nach Art der venetianischen Bauten verziert ist, schauen der Vierfürst und die Herodias zu.

Die unmittelbare Folge dieses Vorganges erblicken wir auf dem rechten Flügel. Der Enthauptete liegt nach vorn übergefallen lang ausgestreckt in seinem Blute am Boden. Scheu und bestürzt schauen aus einiger Entfernung einzelne Bürger diesem blutigen Schauspiele zu.

In der Mitte tafelt Herodes mit seiner Gemahlin und vier Männern in einem mit Säulen reich geschmückten Saale. Die Herodias hat sich erhoben und sticht mit ihrem Messer in das Haupt des Ermordeten, das die von rechts hereingetretene Salome auf einer silbernen Schüssel weit vorgestreckt, als ob es ihr grause, darbietet.

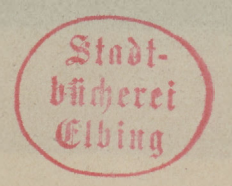
Auf der zweiten Tafel ist das Mahl und der Tod des reichen Mannes geschildert. Dieser läßt es sich wohl sein an





MARTIN MOSER. Der reiche und der arme Mann.

Luzern. Kunstsammlung.



Stadt-
bücherei
Elbing

der üppig besetzten Tafel, an der Seite eines jungen blühenden Weibes und zweier Kumpane, die die Mahlzeit mit heiterem Gespräche würzen. Ueberall, wohin man blickt, Glanz und Ueberfluß. Nur dort vorne rechts, an der Seite einer Treppe, auf der soeben ein Diener einen köstlichen Goldbecher voll funkelnden Weines in das Speisezimmer trägt, herrscht Krankheit und Armut. Ein armer alter Mann, dessen Blöße kaum bedeckt ist, fleht hier vergeblich um einen Bissen und einen Trunk. Doch die Vergeltung naht. Oberhalb und rechts von dieser Scene ist uns ein Einblick in ein Gemach gestattet, in dem der reiche Mann, trotz aller Kunst seiner Aerzte, erfolglos mit dem Tode ringt — auf der Straße wird von den lachenden Erben der Leichnam zu Grabe geleitet.

Das dritte Gemälde gibt in folgerichtiger Weise eine Schilderung des jüngsten Gerichtes.

Sämtliche Bilder sind mit dem ineinander gezeichneten doppelten M und der Jahreszahl 1557 signirt.

Als Erzähler ist Martin Moser entschieden begabt. Er schildert in einem breit dahinfließenden Redestrome sehr anschaulich und packend; häuft nirgends, weiß aber im rechten Augenblicke alles zu vereinen, was nötig ist. In formaler Hinsicht stößt er ebenfalls nur wenig an; trotzdem die Kenntnis der Perspektive eine unvollkommene ist und die Bewegungen der Figuren nicht immer flüssig sind. Die Köpfe, die offenbar Portraits geben, hat er trotz der hin und wieder ungeschickten Profilwendung genügend charakterisirt. Alle Personen sind ferner auch gehörig bei der Sache. Mosers Schmucksinn ist wohl durchgebildet und duldet nichts Ueberflüssiges. Die Architektur sucht er in angemessener Weise zu verwenden. Die Farbe ist kräftig. Genug, wir haben in ihm einen tüchtigen Künstler zweiten Grades, der zu der oberdeutschen, vielleicht präciser zu der nürnbergischen Schule Beziehungen hatte.

Die nicht unerhebliche Zahl von Malernamen aus diesen Jahren aufzuzählen, ist zwecklos; denn wir kennen keine Bilder, die mit ihnen in Verbindung zu setzen wären. Sicherlich ist uns sehr viel, in diesem Falle nicht durch die Reformation,

sondern durch Brände und die veränderte Geschmacksrichtung der letzten zwei Jahrhunderte verloren gegangen.

Im Kantone Luzern sind auch die Ueberbleibsel der älteren Manier kaum nennenswerte. Ein Flügel mit einem überschlanken gerüsteten St. Moriz und das dazu gehörige Predellabild eines Veronica Icon sind die kümmerlichen Reste eines Altares von 1515. Der Urheber scheint der schwäbischen Schule nicht fremd gewesen zu sein. Wo die stark übermalte, nicht schlechte, im Dürerischen Stile gehaltene Krönung Mariä in der Schlachtkapelle von Sempach gemalt ist, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Das Schlachtbild selbst ist wohl ursprünglich unter zu Grundelegung des Holzschnittes von Hans Rudolf Manuel erstellt worden. Es ist heute jedoch ein völlig neues Gemälde.



Nach allen bisherigen Nachrichten zu schließen, scheint in Zug ein lebhafter Kunstsinn geherrscht zu haben. Die Tafelbilder aus dem Kantone Zug, die sich im Besitz des Herrn Meyer-am Rhyn in Luzern befinden (aus der Sammlung Lang): eine Anbetung der hl. drei Könige, Tod der Maria, St. Wolfgang und St. Nikolaus sind ziemlich derbe Malereien eines von oberdeutschen Kunstanschauungen berührten Meisters.

In die eigentliche Kunstweise des XVI. Jahrhunderts werden wir dagegen durch eine Anzahl Bilder eingeführt, die sich teils im Museum von Zug, teils im Pfarrhause daselbst befinden. Mutmaßlich ist der Maler derselben Hans Siebenhærtz. Daß in dem kleinen Zug damals mehrere so vortreffliche Maler gelebt haben, ist kaum anzunehmen. Deswegen laufen wir wohl nur geringe Gefahr, wenn wir in diesem, bis in die Urkantone hinein bekannten Maler den Urheber jener Werke suchen. Biographische Notizen können wir über Siebenhærtz so gut wie keine beibringen. Wir wissen nur, daß er kein Bürger war, da sein Name in dem 1435 begonnenen Bürgerbuche fehlt. Er war wohl ein Hintersaße. Dann könnnen wir berichten, daß bei ihm 1517 ein „Andris an schwand“ als „Ein pflåger dår kilchen vff sôwisbårg“ (Selisberg) ein Gemälde bestellte und zwar mit der

Bemerkung, daß dieser Altar so gemacht sein solle, wie der für Lowertz. Der Meister hat denn dies auch versprochen und noch hinzugefügt, daß er „sölich wårch XII oder XIII gulden besser machen dan sin lon syg“. In diesen Worten liegt übrigens, wie im Vorbeigehen bemerkt sei, ein äußerst drastischer Beweis, wie sehr man die Vollendung eines Gemäldes von dem Gelde abhängig machte und nach demselben bemaß. Des Künstlers Ruf müssen wir um so höher schätzen, als denen zu Selisberg eigentlich Luzern mit seiner entwickelten Kultur näher lag.

Das erste Werk, das wir mit Siebenhærtz allenfalls in Verbindung bringen dürfen, ist ein großer Altar, der leider stark verdorben ist. Er soll aus der Pfarrkirche stammen. Auf der Rückwand hinter einer Holzfigur fand ich die Jahreszahl 1519. Auf der Vorderseite des einen Flügels ist die lebhaft bewegte, derb gemalte Begegnung unter der goldenen Pforte; auf der Rückseite sind St. Agnes und eine andere Heilige dargestellt; auf dem andern Flügel die Beweinung Christi und St. Oswald und Sta. Kunigunde; auf der Rückwand endlich die Kreuzabnahme.

Der Maler scheint aus einer älteren Richtung hervorgegangen zu sein. Die Zeichnung ist oft nachlässig, trotz hin und wieder tüchtiger Charakteristik. Siebenhærtz bevorzugt eher schlanke Figuren mit kleinen Köpfen. Das Oval des Antlitzes ist voll; die Hände sind fleischig und kräftig gebildet. Die Ornamentik ist die der italienischen Frührenaissance. Die Landschaften sind sehr derb und verständnislos hingemalt. Das Kolorit ist warm und von einer bräunlichen Gesamtstimmung. Der Altar wurde offenbar von verschiedenen Händen hergestellt. Am besten sind noch die Innenflügel mit den einzelnen Gestalten und die Portraits auf der Kreuzabnahme ausgefallen. Wenn man versucht hat, Siebenhærtz[185] noch eine hl. Anna Selbdritt, St. Rochus und zwei Jakobus zuzuteilen, so kann ich dem nicht beistimmen. Es ist überdies ein Irrtum, wenn diese Malereien als aus dem Kantone Zug stammend bezeichnet werden. Nach Mitteilung des Besitzers, Herrn Meyer-am Rhyn, waren sie stets in Luzern, wo sie sich auch heute — jedoch nicht mehr im Museum — befinden. Dagegen bin ich überzeugt, daß die beiden großen Tafeln, die mir im Pfarrhause von Zug

gezeigt wurden, von der Hand unseres Künstlers sind. Eine hl. Dorothea und Ursula schmücken den einen Flügel, den andern St. Ulrich und St. Benno. Die Gemälde haben tatsächlich künstlerischen Wert. Die Frauen sind von feinem Liebreize und von jenen zarten Gefühlen beseelt, die stark an die Meister des verflossenen Jahrhunderts erinnern; die Männer von der milden priesterlichen Würde, die auf dem tiefen Durchdrungensein von ihrem hohen Amte beruht. Es ist auffallend, wie überall die ältere, speziell Schongauer'sche Manier gleichsam verdeckt, hervorbricht und gar seltsam mit dem goldenen Renaissancegeschmeide, der trotz alledem weltlichen Auffassung, dem Kolorite, kontrastirt. Der Hintergrund ist golden, nur eine kleine Partie zwischen den beiden heiligen Männern ist mit einem etwas schematischen Landschaftsbilde bedeckt. Was und wie Siebenhærtz späterhin noch gemalt hat, darüber kann ich nichts mitteilen.



Zürich, Luzern und Zug bewarben sich, wie schon mehrfach angedeutet wurde, um die Gunst der Urkantone. Dennoch ist es wohl kaum berechtigt, in diesen von einer vollkommenen künstlerischen Sterilität zu sprechen. Das Auskunftsmittel der durchreisenden Künstler ist immer schnell zur Hand, aber ein Beweis ist nicht so leicht erbracht. Wir haben doch in der Kunstgeschichte Belege genug dafür, daß Bildwerke, ja ganze Kunstrichtungen existirt haben und jedes Aktenstück darüber mangelt. Für die Urkantone können wir zudem teils schriftliche, aktenmäßige, teils künstlerische Dokumente dafür beibringen, daß auf jeden Fall in den späteren Jahren dieses Säkulums eine einheimische Malerei geblüht hat — warum für die vorliegende Zeit nicht auch solche Verhältnisse annehmen, bis genügende Gründe beigebracht sind, daß sie nicht da waren? Weshalb nicht einstweilen Zustände acceptiren, wie sie heute noch vorkommen; nicht die Möglichkeit offen lassen, daß der eine oder andere begabte Eingeborne auswärts gelernt und dann in die Heimat zurückgekehrt, hier den Bedarf an Kunstwerken gedeckt hat?



Hirschjagd.

Attinghausen, sog. Walter Fürst Haus.



Ob eine Verkündigung und ein St. Georg aus Arth bei Herrn Denier in Attinghausen[186] einheimische Produkte oder fremde sind, kann möglich, kann auch nicht möglich sein. Jedenfalls gehören sie einem Nachfolger Schongauers an. Ebenso sind noch in der ältern Manier die ca. 1510—15 für die Kirche von Attinghausen gemalten Einzelfiguren des St. Hieronymus[187] und des St. Augustinus befangen. Ob gleichzeitig, ob früher, wird bei der Abgelegenheit dieser Orte schwer zu entscheiden sein. Sicher um diese Jahre etwa sind aber die Fresken im „Walter Fürst Hause" in demselben Orte geschaffen worden. Man sollte es fast für sicher glauben, daß ein einheimischer Maler diese Arbeiten fertigte. Sie tragen alle Züge eines nicht ungeschickten „Hinterwälder-Künstlers" an sich. Zum Teile sind diese Wandmalereien wohl erhalten. An der Längswand rast über krauses Rankenwerk eine Hirschjagd. Der eine Jäger schießt, der andere bläst in das Horn und munter kläffend jagt ein Hund hinterdrein. Die Kreuzigung scheint mir fast älter zu sein; doch sind ja unsere Maßstäbe für dörfliche Malereien oft trügerisch. Ein Bruder Ulrich mit zwei Heiligen im Museum zu Sarnen und ein St. Martin und Nikolaus aus der Kirche von Kerns, jetzt ebendort, sind unbedeutende Gemälde. Sehr viel besser ist ein Altar aus Altzellen. Auf den Außenseiten sind die stark verdorbenen Einzelgestalten St. Barbara und Magdalena, innen die 10,000 Ritter und eine Katharina dargestellt. Die für ca. 1520 datirbaren Gemälde sind gut gezeichnet und mit hellen Farben im allgemein oberdeutschen Stile gemalt. Bedeutend stärker treten gewisse Dürerische Elemente in dem Martyrium der 10,000 Ritter auf einem Altar aus der Pfarrkirche in Stans hervor. Der Maler liebte schlanke Proportionen. Das Kolorit ist warm und dunkel, die Ornamentik folgt dem Renaissance-Geschmacke. Die Landschaft ist unbedeutend; die Belebung der Figuren schwach. Die Entstehungszeit dürfte etwa für 1530 normirt werden können.

Im Jahre 1554 wurden die Fresken in dem jetzt zerstörten Salzherrenhause zu Sarnen vollendet. Auf drei Seiten war ein Zimmer malerisch ausgeziert mit auf grünen Ranken einherspringenden Hirschen und Gemsen und in den Fensternischen

mit mehreren einzelnen Gestalten im Narrenkostüme, denen launige Sprüche beigegeben waren. Die Malereien waren herzhaft hingestrichene tüchtige Dekorationen.[188] Ungefähr 1550 wird das vortreffliche Portrait des Landammanns von Schwyz, Dietrich von der Halden, jetzt bei Herrn Landammann Styger in Schwyz, entstanden sein. Das Kniestück zeigt den Ritter in reicher Tracht. Die Charakteristik ist ein wenig unbeholfen, aber nicht geradezu ungenügend. Es ist mir kein schweizerischer Maler bekannt, den ich als Urheber dieses in schweren dunklen Farben gemalten Bildnisses vorschlagen könnte. Auch weiß ich nicht, ob es in Schwyz entstanden ist. Von der Halden war damals allerdings in der Stadt anwesend. Obwohl die al fresco gemalte große Kreuzigung mit darunter angeordneter Grablegung erst seit 1573 das Beinhaus zu Stans schmückt, so müssen wir sie dennoch bereits jetzt in unsere Betrachtung einziehen. Links und rechts sind die unbekannten Stifterwappen angebracht. Das Monogramm AS. (verschl.) ist mir nicht möglich gewesen aufzulösen. Ein ausgesprochener Regensburger Schulcharakter herrscht vor. Der Komposition lag zum Teil ein Holzschnitt Wolf Hubers zu Grunde. In Stans wird nun ferner ein Altar aus Bürglen vom Jahre 1572 aufbewahrt, der mir entschiedene Aehnlichkeit mit dem Fresko zu haben scheint. Auf der Außenseite findet die Kaiserin Helena das Kreuz. Im Innern stehen sich ein St. Eulogius und ein Bruder Klaus gegenüber. Die Architektur ist im Renaissancestile entworfen. Offenbar gehörte der Maler noch der Schule vor ca. zwanzig bis dreißig Jahren an und ist in seinem weltabgeschiedenen Orte alt geworden, ohne von der neuen Stilrichtung viel gehört zu haben. Gänzlich fremd war er ihr allerdings nicht geblieben.

Es ist übrigens ein seltsamer Zufall, daß das einzige Mal, in dem man in der Schweiz um diese Jahre einen Einfluß der Regensburgischen Schule noch nachweisen kann, dies in der Nähe von Altdorf möglich ist. Nebenbei möchte ich bemerken, daß ich trotz einzelner recht schweizerich anmutenden Handzeichnungen und Holzschnitte Wolfgang Hubers mit der herrschenden Ansicht, daß dieser Künstler ein Deutscher gewesen ist, übereinstimme.

Zu den ältesten Marksteinen der deutschen Kunst führt uns der Name von Kloster und Stadt St. Gallen. Im Jahre 816 wurde ja bereits die berühmte Bibliothek gegründet und wenige Jahre später die kunstgeschichtlich so wichtige Kirche erbaut. Ueberschüttet mit Gaben, geleitet von klugen Aebten wuchs die 1216 gefürstete Abtei fast stetig; auch die Erschütterungen, die die Gründung der Eidgenossenschaft begleiteten, betrafen St. Gallen nur wenig; denn das Kloster schloß sich 1451, die Stadt 1454 jener an.



Würden die sozialen Verhältnisse einen ungestörten Lauf genommen haben, so müßten wir in St. Gallen eine so reiche Ausbeute, wie in keinem anderen Kantone haben. Leider findet nahezu das Gegenteil statt. Aber wenn auch die geretteten Werke zahlreicher wären, so würde es immer noch fraglich sein, ob wir damals in St. Gallen selbst eine entwickelte Kunstblüte annehmen dürften. Dagegen würde z. B. die Notiz sprechen, die Vadian in seiner Chronik der Aebte von St. Gallen (p. 401) gibt „1522 verdingt abt Francisc die gross tafeln im Monster zů malen einem von Costenz hiess meister Christoffel Bocksdorffer um tausend guldin seines eignen geltz.“ Dagegen würde auch anzuführen sein, daß die Stadt St. Gallen in den ersten fünfzig Jahren vielfach Zürcher Glasmaler beschäftigte. Andererseits sprechen aber auch Momente für eine Kunsttätigkeit in St. Gallen. Zunächst die kolossale Masse von Bildern, die allein in der Stadt aufgehäuft war. Man bedenke, daß „1529 bilder auß dem Münster zu St. Gallen = 46 fuder auf karren und wegen auß dem Münster vnd beiliegenden kapellen gefüert auf den Brüel vor der stat vnd allda verbrennt“ wurden. Daß eine solche Unzahl von Bildern die allein in der Hauptkirche und den umliegenden Kapellen waren — denn die St. Lorenzpfarrkirche war bereits 1526 ausgeräumt worden — einzig importirt gewesen seien, ist, so scheint es mir, a priori undenkbar. Dann aber läßt Vadians Brief an Bullinger, in dem er von seinem Zeichner für Stumpfs Chronik spricht, auch an eine einheimische Malerei denken, denn er schreibt „— — — dermaßen, daß

unsre rechten vnd künstlichen maler der arbeit nach nit habend ferner underwinden wöllen". Endlich können wir dem Namen nach mehrere Maler, selbst Glasmaler, aus diesen Jahren anführen,[189] z. B. Meister Jörg Buchmeyer. Er stammte aus Eichstädt in Baiern, wurde 1507 Bürger von St. Gallen, wird 1513 in den Rechnungen genannt und malte 1544 ein Portrait Vadians im Rund auf Holz, das heute nicht mehr auffindbar ist, aber 1814 noch vorhanden war. Ferner ist ein Melchior, der 1519 geboren war und in Basel die Glasmalerei lernte, bis zu seinem Todesjahr 1594 verfolgbar. Weiterhin ein Caspar Hagenbuch d. ä. von ca. 1500—1579, wie auch sein Sohn, von dem wir jedoch erst später zu reden haben werden. Zweifelsohne werden noch mehr Maler gelebt haben, von denen uns aber keine Kunde überliefert worden ist.

Jedenfalls ist es nach dem Für und Wider ohne genauere Anhaltspunkte nicht gestattet, das Gute der auswärtigen, das Schlechte der einheimischen Produktion zuzuschieben. Wenn man überhaupt eine solche Scheidung vornehmen will, so kann man am ehesten sagen: die aus bischöflichen Geldern angeschafften Gemälde sind auswärtige, vielleicht präciser gesagt Konstanzer Malereien. Aber auch in diesem Falle ist für die ersten 25 Jahre Vorsicht anzuraten, ja sogar für noch später, denn auch nach der Reformation gab es noch katholische Maler in St. Gallen. Caspar Hagenbuch sen. wurde z. B. 1534 in das Gefängnis geworfen, weil er Altarblätter gemalt hatte. Er mußte bei der Loslassung schwören, daß er niemals wieder solche verfertigen würde. Hatte aber der Bischof bei der Neuanschaffung von Altären nicht sogar eine gewisse moralische Verpflichtung, solche Anhänger durch Bestellungen zu unterstützen? Genug, wir sind nicht im Stande, „Ja oder Nein" zu sagen, sondern haben die Möglichkeit beider oben erwähnter Zustände anzuerkennen. Ich persönlich bekenne mich zu der Ansicht, daß ich, bis mir nicht der strikte Beweis geliefert werden kann, die Bilder müßten von außerhalb geschickt worden sein, annehme: die in St. Gallen noch existirenden Gemälde sind einheimische Arbeiten. Und zwar ohne Rücksicht darauf, ob sie gut oder schlecht sind.

Die ältesten Malereien, die der gerade in St. Gallen seit 1526 höchst brutal durchgeführten Reformation entronnen und heute im auf dem Brühl erbauten Museum aufgestellt sind, d. h. auf demjenigen Platze, wo einstmals jene Scheiterhaufen aus Bildern errichtet waren, gehören dem Ende des XV. Jahrunderts an. Die tüchtigen Halbfiguren einer St. Dorothea und eines St. Theodor sind von mittel-schwäbischem Charakter und in hellen, warmen Farben ausgeführt. Hingegen ist eine St. Anna Selbdritt und ein St. Jacobus major von der Schongauer'schen Schule berührt worden. Das Kolorit ist dunkel, die Schatten auffallend schwarz und der Faltenwurf ungewöhnlich geschmeidig. Schwäbischer Manier begegnen wir dagegen wieder in einer ca. 1520 gemalten Enthauptung einer hl. Katharina. Die lebendige Auffassung, die runden, vollen Formen, die warme, tiefe Farbenskala, die trotz der starken Restauration noch sichtbar ist, die ansprechende Landschaft machen das Werk zu einem echt künstlerischen. Es steckt viel Eigenart in demselben, die durch die in Schwaben erhaltenen Lehren nur noch schärfer heraustreten.

Weit vortrefflicher noch ist der 1516 datirte Altar in der Kapelle U. L. Frauen zu Wyl. Zwar befindet sich das Wappen der Blarer darauf. Es ist aber so ungeschickt in der Muschellünette des Trones Gott Vaters angebracht, daß die spätere Hinzufügung nicht zweifelhaft sein kann. Ganz abgesehen davon, daß es bei einer Malerei von dieser Beschaffenheit aus stilkritischen Gründen gar nicht gestattet ist, etwa zwanzig Jahre hinauf zu gehen. Wir werden allerdings bald ein bäuerliches Bild zu besprechen haben, das 1549 noch ganz altertümliche Züge aufweist, aber diesmal heißt es auch: wenn zwei dasſelbe tun, so ist es nicht dasſelbe.

Das Mittelbild enthält die Krönung Mariæ. Links sitzt Christus, rechts Gott Vater mit einem großartig-milden Ausdrucke im Antlitze auf einem in edelstem Frührenaissance-Geschmacke gezeichneten Marmorsessel. Zwischen ihnen schwebt in der Mitte der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Vor ihnen kniet die Madonna voll holden Liebreizes, demütig das Haupt geneigt, um die Krone zu empfangen. Jederseits vom Trone steht ein auf einer Schalmei blasender Engel. Auf den Pilastern ist links

oben das St. Gallische, rechts das Toggenburger, unten in der Ecke links das Hurus'sche, rechts das von Gonzenbach'sche Wappen angeordnet. Auf dem linken Flügel ist die Heimsuchung, auf dem rechten die Begrüßung Joachims und der St. Anna unter der goldenen Pforte, an der sich das Datum 1516 findet. Auf den Außenseiten des Flügels erscheint der Auferstandene den Frauen, auf der Rückseite des Altars wird das „jüngste Gericht" abgehalten.

Die Gemälde sind zum Teil ganz vortrefflich erfunden und von edelster Empfindung beseelt. Gleichermaßen wußte der Künstler die milde Majestät Gott Vaters, wie die demutsvolle Ergebenheit der Madonna, die halb neugierige Ehrfurcht in den Schalmei blasenden Engeln, das Kindliche in denen, die die Guirlande halten, auszudrücken. Ebenso zufriedenstellend ist die Technik des Gemäldes. Sie deutet auf einen in Augsburg gebildeten Meister. Doch war er der älteren Richtung noch nicht ganz entfremdet. Es tritt dies speziell in den schmalovaligen, spitznasigen Gesichtern der Figuren auf den Seitenflügeln zu Tage. Die Gewandung fällt in schönen, weichen Falten herab. Die Farben sind tief, klar und warm, die Schatten durchsichtig. In der Landschaft hat der Maler auch noch in Augsburg nicht anzutreffende Eigentümlichkeiten. Sie ist phantastisch aufgebaut und ziemlich reich an gedrehten und geschrobenen Felsen, die in der blaugrauen Ferne sich verlieren, sowie an Bäumen mit hängenden Aesten. Die Ornamentik ist in zierlicher Frührenaissance durchgeführt. Außer diesem Altar besaß die Kapelle noch einen jetzt untergegangenen Schmuck von Wandmalereien. Sämtliche Gewölbefelder waren auf weißem Grunde mit gelben Ranken und grünen Blättern geziert, die schön stilisirt waren und zwischen Spätgotisch und Frührenaissance die Mitte hielten. Halbfiguren von Heiligen und Engeln mit den Passionsinstrumenten schmückten die Kappen über den Schildbögen; über die übrigen Felder war in dreifacher Folge der Stammbaum Christi hinein komponirt. Auch die Fensterleibungen waren mit Ranken und Heiligenfiguren belebt. An den Wänden waren in zwei Reihen übereinander die Ereignisse aus der Vorgeschichte Joachims und der St. Anna,

wie der Maria, die Jugendgeschichte des Heilandes und die Himmelfahrt der Maria geschildert worden. Den Abschluß bildete das große Bild des Rosenkranzes an dem oberen Teil der Westwand. Das Datum gibt die Entstehungszeit „Naho 1522“ an der Südseite im mittleren Schildbogen neben Sonne und Mondsichel an. Die Wappen enthalten die Insignien von St. Gallen und Wyl. In den neunziger Jahren des XVI. Jahrhunderts scheint eine teilweise Restauration stattgefunden zu haben, bei welchem Anlasse die Bilder zum Teil von denen, die die Kosten der Ueberarbeitung trugen, in Epitaphien verwandelt und demgemäß mit Inschriften und Zusätzen, den kleinen Portraitfiguren der Stifter und ihrer Dahingeschiedenen versehen worden sind, wie z. B. die Unterschrift unter dem Bilde Joachims beweist etc. Der Maler Jacob Knus scheint gemäß eines Monogrammes diese Uebermalungen zu verantworten zu haben. „Leider[190] haben diese im Allgemeinen vortrefflich entworfenen Bilder stark gelitten. Nur die allgemeinen Umrisse, bald rot, bald schwarz, und die großen Farbenmassen sind noch zu erkennen, alle Einzelheiten entziehen sich der Betrachtung. Am besten sind, wie leicht ersichtlich, die später übermalten Bilder, besonders dasjenige der Himmelfahrt Mariæ, erhalten.“ Aus dieser Kapelle führt eine spitzbogige Tür an der Westseite in das Beinhaus. An der Ostseite ist zunächst eine figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes gemalt. In der Mitte einer sternenförmigen Glorie tront der Heiland auf dem Regenbogen, seine Füße ruhen auf der Weltkugel, seinen nackten Oberkörper bedeckt ein purpurner Mantel. Zur Rechten kniet die Madonna, neben der ein Engel mit dem Speere und Schwamm erscheint. Ihr gegenüber kniet Johannes Baptista. Eine gelbe, von weißen Wolken besäumte Glorie umgibt die himmlische Gestalt. Dann stehen tiefer die markigen Gestalten der Apostel und zwei sich zugewandte Chöre in doppelter Reihe übereinander geordnet. Weiße Wolken trennen sie von der grünen Erde, auf der in der Mitte von vorn bis in die Ferne hinan die Todten auferstehen. Im Vordergrunde wird die Scheidung der Gerechten und Ungerechten vorgenommen, die lebendig dargestellt ist.

Die Datirung dieser Fresken wird erhalten durch den zum Teil auf dasſelbe aufgemalten Epitaph des St. Gallischen Konventualen und Statthalters von Wyl, P. Marcus Brunmann. Er stellt in einer Gebirgslandschaft die hl. Barbara, St. Gallus und Othmar vor und ist in trüben Farben und kräftigen schwarzen Konturen fleißig gemalt. Die Minuskelinschrift oben auf einer Tafel mit einer Renaissance-Umrahmung lautet: „hic requiescit thumulatus honorabilis et religiosus dns marcus brunmann conventualis monasterij sancti Galli qui fuit vicarius in wil no rc (?) pie memorie qui obijt devima quinta die marovij ano dni MD 28. Von derselben Hand, die dies Bild, um es gleich zu bemerken, entstehen ließ, ist auch die Heilung der Schwiegermutter Petri (Math. VIII 14) in der rechtwinklig anstoßenden Nische der Vorderwand.

Rahn, der das Fresko selbst — ich kenne nur die Bausen — sah, beurteilt das „jüngste Gericht“ mit folgenden Worten: „es muß ein Maler von großem Talent gewesen, der diese (jüngste Gericht) Scene gemalt hat. Die nackten Teile sind weiß, die Konturen braunrot, die Haare und einzelne Gewandstücke gelb. Dazu ein trübes, dunkles Rot und Grün, ein grünliches Graublau, das ist die Palette, welche dem Meister zur Verfügung stand; aber daneben staunt man über die wahrhaft geniale Bravour, mit welcher der Meister nur so flüchtig die Gestalten gezeichnet hat, wie über die Schönheit und charaktervolle Kraft der einzelnen Erscheinungen. Eine aus dem Bild herausſehende Frau ist von vollendeter Anmut; in dem Kopfe des mit S. Peter redenden Mannes glaubt man Holbeins Einfluß zu erkennen und der jugendliche Ritter, der so angstvoll mit gerunzelter Stirn dem erlösenden Ziele entgegenschaut, ist ein wahrer Prachttypus von kraftstrotzender, stilvoller Renaissance-Erscheinung. Ebenso großartig einfach, breit, musterhaft im Charakter der Zeit entworfen sind die nur mit wenigen Tönen in der Lokalfarbe schattirten Gewänder. Den Churer Todesbildern steht die Sorgfalt der Ausführung nach, den Wandgemälden in Stein a/Rh. ist das jüngste Gericht an geistreicher Kraft und Frische des Vortrages weit überlegen.“ Etwas später war, nach Rahn, der Todtentanz an der nördlichen Lang- und an der

Westwand. Die Folge begann neben der Ostwand mit der alten Frau. Die Verse standen in ziemlich wörtlicher Uebereinstimmung, mit dem bei Maßmann abgedruckten Urtexte des Kleinbasler und Lübecker Holzschnitttodtentanzes. Doch wurden die Worte gedankenlos untergemalt, z. B. ist der Vers für das Kind dem Bauern gegeben.

„Fast in der Mitte unter dem Todtentanz war die nördliche Langseite mit einem großen Flachbogen geöffnet. Eine reiche Bordüre begleitete denselben. Rechts und links über dem Bogen war ein Kadaver gemalt. Derjenige zur Linken hält mit beiden Händen einen Schild empor, in welchem ein Todtenkopf erscheint. Die Wandfläche endlich zwischen diesem Bogen und der an die Ostwand anstoßenden Nische ist mit einem merkwürdigen Bild einer Todesallegorie geschmückt. Oben hinter einer Mauer sieht man Geharnischte und Landsknechte. In der Mitte ist die Fallbrücke heruntergelassen: ein Teil der Besatzung scheint einen Ausfall wagen zu wollen, während andere mit Hellebarden und Streithammer ihre Festung verteidigen gegen die Todtengerippe, halb verweste Kadaver, die mit hochgeschwungenen Dreschflegeln gegen die Mauern anstürmen, hinaufklettern und von andern Todesgestalten, welche diesſeits des Zwingers aus ihren Gräbern steigen, immer neuen Sukkurs bekommen. Rechts kniet anbetend, von der Schlachtscene abgewendet, die große Gestalt einer Frau oder eines geistlichen Herrn. Dahinter öffnet sich der Einblick in eine hohe Kapelle, ein Beinhaus, wo in der Tiefe in rundbogiger Nische die Schädel übereinander geschichtet liegen und darunter das Weihwasserbecken mit dem Wedel zu erkennen ist.“

Von nicht minderem Kunstwerte, als diese Gemälde sind diejenigen, die sich jetzt in der Kirche von Rapperswil befinden. Sie waren früher im Frauen-Cisterzienserkloster Wurmsbach und gehörten zu drei Altären. Die Datirung lautet von 1532. Die Daten 1632 und 1635, die sich auch auf ihnen finden, sind zur Zeit der Gegenreformation in Rapperswil, als die Altäre entweder restaurirt oder neu geweiht wurden, hinzugefügt worden.

Die Altäre bestehen aus Predella, Mittelbild, Seitenflügeln und einer Lünette. Auf dem ersten Altare ist in der Lünette

eine St. Anna Selbdritt, im Mittelbilde St. Laurentius zwischen St. Stephanus und St. Achatius und auf der Predella das Schweißtuch Christi dargestellt worden. Auf dem zweiten ist die hl. Katharina zwischen St. Bartholomäus und St. Jodocus gemalt, auf der Predella St. Alexis, der unter einer Treppe schläft und von einem Diener mit Wasser begossen wird. Außerdem waren Teile von Altären die Tafeln mit: innen St. Anna Selbdritt, außen St. Dorothea. Innen St. Agatha, außen St. Barbara; innen St. Onofrius, außen St. Ottilia; innen St. Margaretha; außen St. Barbara. Innen St. Michael, außen St. Vitus.

Der künstlerische Wert der Bilder ist ein nicht unbeträchtlicher. Hin und wieder ist die Zeichnung etwas steif, z. B. im St. Jodocus, oder die Gewandung nicht zugig genug gelegt, aber im Großen und Ganzen sind sie ganz vortrefflich. Die Gestalten sind schlank, jedoch voll, mit eher kleinem Kopfe, zusammengedrücktem, rundem Gesichte und kräftigen, fleischigen Händen. Die Behandlung des Nackten ist verständnisvoll. Die Bewegungen sind maßvoll und zweckentsprechend. Die Empfindung ist einfach und wahr. Die Gewandung fällt gewöhnlich in geschmeidigem, vollem Wurfe. Die Leuchtkraft der tief gestimmten Farben ist nicht gering. Der Künstler stand in näheren Beziehungen zu den Traditionen der Augsburgischen Schule.

In U. L. Frauenkapelle hängt sodann noch eine Kreuzigung. Christus am Kreuze zwischen Maria Magdalena, die die Füße des Gekreuzigten umfaßt und St. Johannes Ev. Der Hintergrund ist golden. Ueber die Qualität dieses Bildes läßt sich heute nichts mehr sagen, da dasſelbe im XVII. Jahrhundert sehr derb und vollkommen übermalt worden ist.

Unverfälschter erweist sich ein Crucifixus im Schlosse Werdenberg. Der Heiland hängt am Kreuze, Engel fangen das Blut auf; zur Linken steht die Madonna und die Maria Magdalena, rechts St. Johannes Ev. uud St. Gallus. Auf der Rückseite findet das Weltengericht statt. Die Tafel soll aus dem St. Gallischen stammen und ist das Werk eines Jüngers der späteren Nürnbergischen Malerschule.

Qualitativ noch geringer, aber viel interessanter ist eine 1549 datirte Anbetung der hl. drei Könige in Bruggen im Be-



St. Dorothea. *Rapperswil. Kirche.*

11


Stadt-
bücherei
Elbing

sitz des Herrn Oberst Hungerbühler. Der Maler zählt zu den Nachfolgern der älteren schwäbischen Schule und hat späterhin einmal etwas von Dürer gehört. Die Zeichnung ist eher ungeschickt. Die Pferde sind geradezu kindlich. Die Gewandung ist scharf und eng gebrochen; die Färbung tief gestimmt; die Architektur gotisch. Die Auffassung zeugt von einiger Originalität, z. B. ist der kleine Mohrenknabe, der scharf am Bildrande den Kopf neugierig hervorstreckt und aus dem Gemälde heraus guckt, ganz eigene Zutat. Ueberhaupt hat das Bild einen eigenen Reiz durch des Künstlers Weltverlorenheit, die es so entstehen lassen konnte.

Etwa gleichzeitig, aber geschickter und trotzdem nicht bedeutend ist der Altar in St. Gallen mit dem Wappen des Diethelm Blarer. Auf den Außenflügeln ist die Begegnung der Frauen gemalt; im Mittelbilde sind die Figuren der hl. drei Könige geschnitzt, das Gefolge und die Landschaft aber mit Farbe angegeben. Der ganze Altar ist derb hingestrichen, spricht aber durch die charaktervollen Köpfe, die weichen, fliegenden Gewänder und die hellen Farben an. Daß wir hier abermals einen Zeugen des mächtigen schwäbischen künstlerischen Einflusses vor uns haben, kann nicht zweifelhaft sein.

Eine Ueberleitung von der St. Gallischen Malerei während der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts zu der der zweiten gibt für uns am besten der Glasmaler Andreas Hörr. Seine Scheiben gingen lange unter dem Namen des berühmten Nürnbergers A. Hirschvogel. Meyer-Zeller[191] gebührt das Verdienst, nachgewiesen zu haben, daß nicht eine der Scheiben mit dem Monogramm A. H. in die Lebenszeit des deutschen Künstlers fällt, daß die Wappen und Personennamen auf den Glasbildern St. Gallischen Ursprungs sind, daß der Rat von St. Gallen dem Andreas Hör die heute noch existirende monogrammirte Scheibe mit dem Stadtwappen, die aus der Gesellschaft der Nothvesten in das Museum gekommen ist, 1558 mit 2 ⸸ bezahlte. Da laut Protokoll der Rat 1558 dieser Gesellschaft ein Stadtwappen schenkte, so ist an der Identität nicht zu zweifeln. Der Maler ist in den Rechnungen 1558—1575 nachweisbar. Zu den ältesten Scheiben zählt auch die (Meyer-Zeller unbekannte)

für Michel Kober 1558 gemalte.[192] Unter einem doppelten Bogen in ziemlich reinen Renaissanceformen, der in der Mitte auf einer bauchigen Säule aufsetzt, steht das Wappenschild und neben ihm ein Mädchen. In den Zwickeln errichtet links Moses die eherne Schlange, rechts sitzt Jonas an den Ufern Ninive's. Die Färbung ist ganz hell gehalten, so daß ein klarer und eher kühler Gesamtton erreicht wurde, wie in der St. Galler Standesſcheibe von 1558. Das Monogramm hat die gewöhnliche Form. Die nächsten Glasbilder sind von 1562. Die Berlinerscheibe enthält das Wappen des Hppolitus Brunolt Schnitt artzet unter einer Renaissancearchitektur im Zeitgeschmacke. Ein Krieger und ein nacktes Mädchen figuriren als Schildhalter. In den schmalen Feldern oberhalb der Umrahmung waltet, wie gegewöhnlich das Genre, der Humor. Diesmal haben Narren ein junges Weib in einer Alreuse gefangen. Auch in diesem Gemälde hat Hörr die hellen Farbenmischungen bevorzugt. Das nackte Mädchen ist übrigens nahezu identisch mit dem auf der ebenfalls 1562 gemalten Scheibe für Caspar vonbühl.[193] Aehnlich sind in der Koloristik auch die Glasgemälde von 1565 und 1566 in Wien. Aber sie lassen eine Neigung — die schon hie und da selbst in Scheiben von 1563 auftritt — zu einer gedämpfteren Farbenstimmung erkennen. Am schärfsten bemerkt man diese Laune in der jüngsten bisher bekannten Glasmalerei Hörr's, in der von 1567.[194] Wenn Meyer-Zeller zweifelt, ob das Monogramm A H das unseres Hörr auf dieser Scheibe ist, so kann ich diese Frage anstandslos bejahen. Die Wappen sind die der Schlauderspach und Imhof (Stammwappen).

Ziehen wir das Resultat über Hörr, so müssen wir ihm das Prädikat eines tüchtigen Glasmalers zugestehen. Mehr aber auch nicht. Seine Komposition ist nicht geschickt, seine Zeichnung spröde, sein architektonischer Geschmack wenig ausgebildet, seine Farben sind anfangs zu wenig leuchtend und später zu schwer und nicht fein zusammengestimmt. Seine Manier dürfte übrigens in St. Gallen nicht vereinzelt dastehen.



Darf man den Akten nach schließen, so muß man sagen, daß in dieser Epoche in Schaffhausen nicht viele Maler gelebt haben. Wenigstens hat der durch seine Archivarbeiten um die Geschichte der Schaffhauser Glasmalerei verdiente R. Bæschlin in den Akten nur sehr wenige Namen aufgefunden.[195] Es wird ein Wolfgang der Maler 1513 und 1518, ferner 1523 ein Thomas der Maler und endlich ein Bastian Meder von Zürich erwähnt. Der letztere wird auch in dem Verzeichnis der St. Lux und Logenbruderschaft in Zürich genannt. Leider können wir kein einziges der erhaltenen Werke mit diesen Malern in Verbindung bringen. Der Besitz an alten Malereien ist ja allerdings auch nur ein sehr geringer, aber die im Original oder in Kopieen erhaltenen Reste weisen dennoch auf einige Pflege der Malerei hin. Wohin die Fresken und die Tafelbilder gekommen sind, würden die Bilderstürmer in der Reformationszeit wohl am besten mitteilen können.

Eine Madonna mit der hl. Dorothea und Margaretha ist der dürftige Ueberrest einer ehemaligen Schongauerschen Richtung unter den Schaffhauser Malern: vorausgesetzt, daß dies Bild aus Schaffhausen stammt, was ich nicht in Erfahrung bringen konnte. Bei einem oberdeutschen Maler hat offenbar der Urheber des Restes einer Kreuztragung in der Pfarrkirche gelernt. Das Fresko, von dem nur noch die Madonna mit den Frauen und die Veronika gerettet ist, scheint sowohl der Zeichnung, wie der Farbe nach einmal eine nicht wertlose Arbeit gewesen und etwa 1510—1525 entstanden zu sein. Zeitlich am nächsten stehen diesen Malereien die jetzt verlorenen ca. 1520 gemalten Fresken aus dem Kloster St. Agnes. Von ihnen sind nur zwei unter einander abweichende Kopieen des Freudenmahles zu Ehren der Heimkehr des verlorenen Sohnes erhalten. Das Monogramm TS ist auf der ersten, offenbar nach dem Original erstellten Skizze, nicht zu erkennen; erst später hat der Kopist auf einer sorgfältigeren Zeichnung, hier wie an anderen Stellen, namentlich bei der Behandlung der Ornamentik seine Erinnerung resp. seine Phantasie walten lassen. Deshalb wage ich auch nicht, von einer Zusammengehörigkeit dieser Malereien mit denen des Monogrammisten TS in Stein a/Rh.

zu reden. Eine wohlbesetzte Tafel vereint in einer prächtig geschmückten Renaissancehalle den königlichen Vater mit seinem verlorenen und wiedergefundenen Sohn nebst zwei Frauen. Der Maler scheint Beziehungen zu der Augsburgischen Schule gehabt zu haben. Seine Zeichnung dürfte recht gut gewesen sein. Die durchgeführte Renaissancearchitektur ist sehr prunkvoll.

Ein anderes Wandgemälde, das heute noch in sehr verdorbenem Zustande erhalten ist, befindet sich in der Allerheiligenkapelle.[196] Es behandelt den Tod des St. Oswald (?). Dem Anscheine nach war es einmal ein ordentliches Werk im allgemeinen Zeitstile und ist ca. 1525 gemalt worden. Derselben Periode etwa entstammt auch der Rest der einstigen Bemalung der kleinen Steigkirche. Heute sind noch drei nebeneinanderstehende Personen zu erkennen. In der Mitte wägt der Seelenwäger in seiner linken Schale die gute Seele und das Kreuz, in der Rechten die Kirche; an den Boden dieser Schale klammert sich der mit Mühlsteinen beschwerte Teufel. Zur rechten Hand endlich steht ein bischöflich gekleideter Heiliger. Die Gestalt zur Linken ist nicht mehr genauer zu bestimmen. Die Malereien sind grob, etwas handwerksmäßig, aber nicht gerade ungeschickt und von allgemein süddeutscher Art und Weise. Mit diesen dürftigen Zeugen einer ersichtlich verbreiteteren Liebe zur Malerei haben wir das Material in der Stadt Schaffhausen erschöpft. Verwandt mit ihnen, ja sogar von einem Gesichtspunkt aus ergänzend sind die Malereien im Kloster St. Georg zu Stein a/Rh.[197]

Der letzte Abt David von Winkelsheim übernahm 1499 die Regierung des kleinen Klosters. Am 5. Juli 1525 wurde die Abtei aufgehoben. Der Abt und die Mönche erhielten Leibgedinge. Nach Erduldung mancherlei Kränkungen verschied der tätige und kunstliebende Abt verlassen und verbittert am 11. November 1526 zu Radolfszell. Die Bauten, wie die noch zahlreich erhaltenen Malereien sind von ca. 1505—1516 entstanden; die ältesten Fresken von 1509 datirt. Sie zieren den Vorraum zu Abt Davids Zimmer. Die östliche Wand ist durch grau in grau gemalte noch gotisirende Zierranken nebst dem bairischen Wappen belebt; an der nördlichen kämpfen Ritter;

an der südlichen ist endlich die Geschichte von den vier stärksten Dingen erzählt. Dies Fresko ist das größte und am besten erhaltene. Drei jüngere Männer umstehen den am Boden liegenden König Darius. Sie haben demselben während der Nacht ihre Weisheitsbücher unter den Kopf geschoben und legen sie am Morgen aus. Der erste preist als das Stärkste auf Erden den Wein, der zweite den König (forcior est regs), der dritte spricht von der Macht der Weiber, aber betont noch kräftiger die der Wahrheit. Der Fürst, hiedurch gerührt, erlaubt demselben auf seine Bitte den Wiederaufbau Jerusalems und sagt ihm die Rückgabe der Tempelgefäße zu.

Die Fresken rühren von einer nicht ungewandten Hand her. Die Körper sind ziemlich knochenlos und steif gezeichnet, die Köpfe etwas maskenhaft. Das Gewand ist in steifer und scharfer, aber nicht in der „niederländischen" eckigen Weise gebrochen. Beliebt sind auch flache, unregelmäßig sich verlaufende, breite Vertiefungen in den Stoffen. Ich glaube man geht nicht fehl, wenn man den Künstler in Verbindung mit der älteren Tafel- und Miniaturmalerei setzt, wie sie damals noch in den Klöstern gepflegt wurde. Die ganze äußere Erscheinung dieser Bilder, wie auch die der gleich zu besprechenden weist auf eine an solche äußere Größe nicht gewohnte Hand.

Die vornehmste Sorgfalt verwandte Abt David auf die Ausſchmückung des großen Refektoriums. Die Holzdecke von 1515 ist mit sehr schönen gotischen Flachschnitzereien verziert. Sie enthält auch die Angabe über den intellektuellen Urheber: David . de . winckelshaim . diuina . permissione . abbas . monasterij . sancti . Georij . in . stain . hoc . opus . fieri . fecit . Anno . dni . $M^{o}{}_{v}{}^{o}{}_{vx}{}^{o}$. Die Wandmalereien datiren von 1515 und 1516. Die Wände sind durch eine im edlen Renaissancegeschmacke gehaltene Scheinarchitektur von Pilastern, die Rundbogen tragen, abgeteilt. In die Zwickeln sind Medaillons oder zierlich gezeichnete Vasen eingefügt. In die so geschaffenen Felder wurden die Fresken hineingemalt. Und zwar: I. Die Gründung Karthago's. Im Vordergrunde spricht Aeneas lebhaft auf die von ihren Frauen umgebene Dido ein. Im Hintergrunde rechts schreitet der Stadtbau rüstig voran. Links ganz zurück

ersticht sich die Dido auf einem Scheiterhaufen. II. Die Gründung Roms. Im Vordergrunde erschlägt Romulus den entsetzt abwehrenden Remus mit einer schweren Kelle (?). Weiter zurück streben die Türme der in gebirgiger Gegend neu gegründeten Stadt empor. III. Der Schwur Hannibals. In einer Kapelle umstehen einen länglichen, mit Reliefs verzierten Altar zur Linken Frauen, zur Rechten Männer. Hamilkar ergreift des jungen Hannibal Hand. Er weist auf das goldene Bild des Mars und fordert den Knaben zum Schwure auf. Auf dem Altare liegt eine Tafel mit einer erklärenden Inschrift und der Jahreszahl 1515. IV. Der Schwur Scipio's. In einem mit einer flachen Kassettendecke überdeckten Gemache ist der jugendliche Scipio von einer Gruppe bewaffneter Männer umringt. Er läßt dieselben schwören, das Vaterland nie zu verlassen. V. Die Eroberung von Sagunt. Im Vordergrunde berennen Krieger die Stadt; ein heftiger Nahkampf ist auf den Mauern und den Leitern entbrannt. In der Stadt schichten einige Krieger und Frauen einen Scheiterhaufen auf, in dessen Flammen die letzteren und ihre Kinder samt den Kostbarkeiten untergehen sollen. VI. Die Eroberung Karthago's. Die Stadt baut sich rechts gegen hügeliges Terrain auf. Links entfalten sich die römischen Truppenkörper, die die Karthager in die Stadt zurückwerfen und durch mehrere Tore zugleich in dieselbe hineindrängen.

An den Pfeilern und Bogenleibungen der Fenster bot sich Raum für eine Anzahl Einzelfiguren, die teils aus der alten, teils aus der religiösen Geschichte und Legende geschöpft sind, teils jedoch auch allegorischen Inhalt haben. Endlich ist an der Rück- und westlichen Kurzwand ein Vorgang aus dem täglichen Leben geschildert: das Leben und Treiben auf dem damals hochberühmten Markte von Zurzach. Vorne fließt der Rheinstrom an der Schiffmühle und „Weidlingen“ vorbei; rechts oben liegt eine Burg, links ein Landhaus; zurück der Marktflecken mit der großen Stiftskirche, den Kapellen St. Verena und Mauritius, dem Freiburger Haus u. s. f. Links vor dem Tore wird der Roßmarkt abgehalten; in der Nähe desſelben hat der blauweiß gekleidete Büttel mit dem Stock Posten gefaßt. Rechts wird „in Leder gemacht“; Spaziergänger und



Gründung Karthagos.

Stein a. Rhein. Kloster St. Georg.


Stadt-
bücherei
Elbing

Reiter tummeln sich überall herum. Auf der Wismatt wird den Marktbelustigungen gehuldigt. Es wird Kegel gespielt, gewürfelt, der Stein gestoßen, getanzt von den Metzgen, deren Schönste von dem Landvogte nach altem Brauche einen Gulden erhält, gekost, wahrgesagt u. ä. m.

Als Sopraporten halten Putti einmal das Wappen des Erbauers und ein anderes Mal einen kleinen Schild, auf dem verschlungen die Buchstaben S T und die Jahreszahl 1516 angebracht sind.

Die Komposition der größeren Scenen ist reich und doch übersichtlich. Die Zeichnung sehr sorgsam, ja zu zierlich für so große Fresken, aber im Detail nicht fehlerfrei und oft steif. Die kleinköpfigen Gestalten sind zum Teil recht gut bewegt. Die Perspektive ist äußerst mangelhaft. Die Landschaft geradezu oft kindlich; die Pläne sind gar nicht gesondert und die Einzelheiten entbehren jedes intimeren Verständnisses. Die Tiere zeugen ebenfalls von einem starken Mangel an gründlicherem Studium.

Fragen wir nach dem Künstler, so wird sich unser Blick zuerst auf das Monogramm S. T. oder T. S. richten. Aber ist dies wirklich ein Meisterzeichen? Die aus St. Trudpert im Schwarzwalde nach Basel gewanderten Burckhardt führen z. B. dasſelbe Zeichen in ihrem Wappen. Dies Monogramm kommt nach eingezogenen Erkundigungen an Grenzsteinen, Gebälk u. s. w. in dieser Gegend noch heute oft vor. Zudem hatte das Kloster St. Georg zu dem in St. Trudpert direkte Beziehungen.[198] Stammte der Maler vielleicht aus diesem Orte oder dem Kloster St. Trudpert? Wie das sich auch verhalten mag, der Künstler war meiner Ansicht nach sicher kein „durchreisender“ Maler, sondern er war ein Mönch. Und zwar höchst wahrscheinlich ein Schüler desjenigen, der den oben besprochenen Vorraum ausgemalt hat. Man betrachte daraufhin z. B. die sorgsame, für das Fresko gänzlich ungeeignete Linienführung, die teilweise Steifheit in den Bewegungen, das Maskenhafte in den Gesichtern u. dergl. m. Der Aeneas hat z. B. dasſelbe ausdruckslose Gesicht, wie der junge Mann im Vorraume, der die Macht der Wahrheit preist. Ferner ist

die Gewandbehandlung in den schmalen und breiten Falten und deren Verlaufen untereinander nahe verwandt. Schließlich ist auch in den Fresken im Saale der Zusammenhang mit der Miniaturmalerei ersichtlich. Zunächst in der allgemeinen Strichführung, sodann im Detail. Man untersuche hieraufhin z. B. den Bau von Karthago. Daß ein Mönch der Maler war, legt des Ferneren der absolute Mangel an Linienperspektive nahe und die Verständnislosigkeit der freien Natur gegenüber. Denn im allgemeinen konnte nur ein Mönch, der mit dem frischen Treiben der allseitig voranschreitenden Malerschulen nicht in täglicher Berührung stand, 1516 in diesen Dingen so auffallend zurückgeblieben sein. Als Beweis hiefür tritt gerade die durchschnittliche Güte in der Zeichnung der einzelnen Figuren ein, die zum Teil z. B. in der Tamyris, den St. Sebastian wirklich gut, andererseits allerdings, z. B. im Herkules, wiederum mangelhaft ist. Diese Durchbildung in der Figurenmalerei kann ein Autodidakt — und das ist doch in sehr vielen Fällen ein Mönch — an geeigneten Modellen und Vorlagen lernen. Die Perspektive aber erfordert die Kenntnis von Gesetzen, die ein Einzelner von sich aus nur sehr selten erlernen wird. Und das Klosterleben hinderte ferner das Studium der freien Natur. Wenn man einwirft, woher konnte der Mönch das Weib so genau studiren, daß er eine so vortreffliche Figur entwerfen konnte, wie z. B. die Tamyris, so gibt vielleicht die Klostergeschichte darauf Antwort. Gerade um diese Zeit unterhielt ein Mönch im Kloster ein Weib, das er ihrem Manne entführt hatte. War der Maler vielleicht dieser Mönch? Daß der Malermönch sich trotz Klosterleben mit der Renaissance-Ornamentik vertraut machen konnte, bedarf keiner Erläuterung. Es gab genügend augsburgische Holzschnitte, vermittelst derer er sich bilden konnte, sofern ihm nicht italienische Werke zur Hand waren. Es ist für mich noch keine ausgemachte Tatsache, daß diese zierliche Renaissance Augsburgischen Ursprunges ist, wie gewöhnlich angenommen wird. Aber es ist möglich und mag der Maler deswegen als von der Augsburgischen Schule berührt gelten; wofür man eventuell auch seine Bevorzugung der kleinköpfigen und schlanken Gestalten anführen könnte. Im Grunde aber ist er ein Schüler der älteren

Auffassung und der Miniaturmalerei, ein Maler, der unter gewisser Kenntnis der modernen Kunstanschauungen sich notgedrungen mit dem Fresko abgab. Jedenfalls war er auch ein recht begabter, nur nicht ganz durchgebildeter Mann, der mit seinem Pinsel den Festsaal seines Klosters in Wahrheit schmückte. Daß an diesen „umfangreichsten deutschen Wandgemälden"[199] dieser Zeit, noch ein und die andere Hand mitgeholfen hat, soll nicht unerwähnt bleiben.

Damit auch die Fresken in dem Kloster in dieser Gegend nicht so isolirt dastehen, sei daran erinnert, daß gegen Ende des XV. Jahrhunderts die Kirche der Burg Hohenklingen oberhalb Stein a. Rh. ausgemalt wurde. Vielleicht von einem Mitgliede des Klosters St. Georg?

Ganz dicht beim Kloster liegt in Stein, dem Rathause gegenüber, das Haus zum „weißen Adler", das etwa 1520 bis 1525 bemalt und seither mehrfach, 1780 und zuletzt 1880 verständnisvoller, als es gewöhnlich zu geschehen pflegt, restaurirt wurde.

Mit dem ersten Stockwerke beginnt die Arbeit des Malers. Er hat zwischen die Fenster korinthische Säulen und an den schmalen Eckfenstern links eine Paniske mit einem Kinde auf dem Arme, rechts einen Landsknecht mit einer Dirne angeordnet. In der zweiten Etage zieht sich unter den zwei Fenstern in Halbfiguren friesartig die Erzählung von der Königstochter hin, die im Maule eines Löwen durch den Stich eines Skorpiones tötlich verwundet wird. Links und rechts davon sind zwei hohe, das ganze Stockwerk durchsteigende, kassetirte Renaissancebogen gemalt. Durch dieselben fällt der Blick links auf die Schilderung der Liebesgeschichte des Gianni von Procida, der bei der zu Kaiser Friedrich II. entführten Geliebten betroffen, mit dieser Rücken an Rücken auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Rechts ist ebenfalls eine Erzählung aus dem Decamerone illustrirt worden: diejenige, in der ein Mädchen fälschlich beschuldigt wird, ihren Geliebten getödtet zu haben. Sie ist gerade vor die Richter, die zu Roß und zu Fuß sind, zu der Leiche geführt worden und bricht zum Beweise ihrer Unschuld von dem giftigen Strauche einen Zweig. Auf dem breiten Streifen zwischen den Fenstern dieser und der nächsten Etage

ist in der Mitte links die bekannte Geschichte von dem Bündel Stäbe als Sinnbild der Kraft geschildert worden; rechts das Wettschießen der drei Königsſöhne auf die Leiche des verstorbenen Vaters, wobei der wirkliche Sohn durch seine Weigerung erkannt wird. Ganz links und ganz rechts von diesen Bildern stehen als ergänzende Persönlichkeiten die nackten Gestalten der Veritas und der Venus. Im obersten Stockwerke sehen wir links die Justitia, in der Mitte die tronende Historia und darunter die liegende Malitia, dann rechts die Fortuna und Cupido. Wie schon bemerkt, sind die Fresken im Laufe der Jahre mehrfach restaurirt und ist damit sicherlich der ursprüngliche Charakter verwischt worden. Dennoch besteht kein Zweifel über die nahen Beziehungen dieser Malereien zu denen im Kloster St. Georg. Wir treffen dieselben kleinköpfigen schlanken Gestalten, dieselbe Architektur, dieselbe Ornamentik, ähnliche Mängel in der Zeichnung wieder an. Der „augsburgische“ Charakter ist etwas stärker und die Linearperspektive besser — ob aber ursprünglich? — Wenn wir uns erinnern, daß 1525 das Kloster aufgelöst wurde, daß die in Rede stehende Hausfaçade ziemlich exakt in diesen Jahren entstanden sein muß — sollte man da nicht daran denken dürfen, daß der Maler-Mönch von St. Georg sich nach Aufhebung des Klosters durch solche Werke sein Brot zu erwerben versuchte? Vögelin wirft schon in seiner Abhandlung „die Façadenmalerei in der Schweiz“[200] die Vorfrage auf, ob nicht der Maler der Façade des „weißen Adlers“ mit dem der Fresken im Kloster ein und dieselbe Persönlichkeit sei, da „so manche Verwandtschaft“ zu konstatiren sei. Er verwirft jedoch diese Möglichkeit wieder, vornehmlich deshalb, weil er beide Fresken als gleichzeitig entstanden glaubt und im Kloster ein „ganz phantastisches Kapitell von durchbrochener Arbeit, wie aus Holz geschnitzt, an der Façade des „weißen Adlers“ hingegen durchweg richtig verstandene (wenn auch etwas krause) korinthische Kapitelle findet“. Zunächst habe ich mich nicht überzeugen können, daß beide Malereien zur selben Zeit entstanden sind. Mit Vögelin zwei durchreisende Augsburger Maler in denselben Jahren in Stein anzunehmen, hat für mich schon a priori etwas unwahrschein-

liches. Das „phantastische Kapitell“ würde mich ebenfalls nicht stören; ob es durchbrochen ist, dürfte übrigens zum mindesten zweifelhaft erscheinen. Das betreffende Kapitell ist recht unschön aus geschweiften Konsolen, die mit der Rückseite gegeneinander gestellt sind, zusammengesetzt. In die glatten Flächen sind Einkerbungen eingeschnitten, die man vielleicht (?) als durchbrochen bezeichnen darf. Die Details sind aber im Geschmacke der Renaissance gehalten. Da ferner der Künstler im Uebrigen eine so gute Kenntnis der Renaissanceformen beurkundet, so sind kleine Abweichungen, wie z. B. auch ein vorkommendes Würfelkapitell, nicht schwerwiegend. Es scheint mir, daß wir dem Meister auch die Fähigkeit zumuten dürfen, ein krauses korinthisches Kapitell entwerfen zu können. Wenn Vögelin einen aus Italien heimgekehrten, wandernden Künstler annimmt, so pflichte ich ihm in dem Sinne bei, als auch ich meine, daß der Maler eher die Kunstformen aus der Heimat derselben direkt empfangen hat, denn auf dem Umwege über Augsburg. Meine Ansicht ist, der betreffende Mönch kannte italienische Holzschnitte und richtete sich darnach. Daß Erzählungen des Decamerone den Fresken zu Grunde gelegt wurden, wird für einen Insassen des Klosters Stein, bei den Beziehungen der Klöster untereinander ebensowenig, vielleicht weniger auffallend sein, als für einen wandernden deutschen Maler, der die Erzählungen des Decamerone allerdings aus den deutschen Uebersetzungen kennen konnte. Ist der betreffende Maler übrigens in der Tat in Italien gewesen, so gewiß nur sehr kurz; denn sein Stil ist unberührt von dem italienischen.

Ob damals in Stein die Glasmalerei ausgeübt wurde, ist jedenfalls zweifelhaft, weil bisher erst für die zweite Hälfte des Jahrhunderts ein Glasmaler nachgewiesen werden konnte. Ob die Klosterscheiben von 1516 und 1517 Proben Steinischen Fleißes sind, ist bis zur Stunde auch nicht erhärtet worden. Auffallend ist allerdings das frühe Vorherrschen der Renaissanceformen, die sonst in der Schweiz, mit Ausnahme von Basel, erst ca. zwei bis drei Jahre später vorzukommen pflegen.

Daß der Monogrammist CAL. wirklich ein Schaffhauser Glasmaler war, will ich nicht behaupten, daß er aber aus dieser

Gegend stammte, glaube ich annehmen zu dürfen. War er vielleicht ein uns unbekanntes Mitglied der Lang'schen oder Lindtmaier'schen Familie? Die älteste mir bekannte Zeichnung datirt von 1544.[201] Das Wappen von Schaffhausen, in bekannter Gruppirung mit dem des deutschen Reiches, bewachen zwei Krieger, ein bärtiger Alter und ein Junger. Sie stehen unter einem aus Voluten gebildeten Gibel, der auf Pilastern ruht. Links und rechts in den Ecken sind oben Szenen aus dem Altertume gezeichnet. Die leicht kolorirte und getuschte Federzeichnung ist offenbar das Werk eines Jünglings, der eifrig und behutsam, aber noch etwas unbeholfen den Stift führte. In der Behandlung der Ornamentik fällt der Reichtum an figürlichen Details auf: Fratzen, komische Menschengestalten u. s. w. sind reichlich verwendet. Der Entwurf zum Wappenschilde Hans peter von geltingen's von 1548 in Karlsruhe weist keine erhebliche Veränderungen in der künstlerischen Formensprache auf. Wohl aber das Wappenschild für Hallow von 1558. Sofort ist der feste Zeichenstrich, die eigenartige Ornamentik wiederzuerkennen, nur ist alles vollendeter. Ein Beweis für die ursprüngliche Abgeschlossenheit der künstlerischen Sprache, der die allmählich eintretende größere Freiheit in der Handhabung der Feder und des Pinsels wohl ein ansprechenderes Aeußeres, aber keine grundsätzlichen Abänderungen bringen konnte. Dieselbe Beobachtung drängt sich uns auch bei der Betrachtung der späteren Arbeiten aus den Jahren 1568, 1572, 1576 und 1580 auf. Der Monogrammist CAL. ist ein braver, achtbarer Zeichner, der für Schaffhausen eventuell nicht ohne Verdienste gewesen ist, aber sonst keine höhere Wertschätzung beanspruchen darf. Wo er gelernt hat, können wir nicht angeben, am ehesten darf er wohl der schwäbischen Schule zugezählt werden, obwohl eine Handzeichnung von 1560 eine Anlehnung an Manuel zu verraten scheint.



Eine ganz exzeptionelle Stelle nimmt in der schweizerischen Kunstgeschichte in dieser Epoche G r a u b ü n d e n ein. Um die-

selbe verstehen zu können, müssen wir einen schnellen Blick auf die allgemeinen kulturellen Bedingungen des Landes werfen.

Das Bild der politischen Verhältnisse ist allerdings in dem schönen grünen Bünden im Großen und Ganzen dasſelbe, wie in der übrigen Schweiz. Die Kämpfe mit Italien und Frankreich, die Bezüge zum Papste waren dieſelben. Daneben kamen rein kantonale Kriege, wie die mit dem Kastellan von Medicis vor. Doch bieten auch diese nichts Besonderes dar. Anders aber entwickelten sich in den Ländern der drei Bünde die Vorgänge auf dem Gebiete geistigen Lebens, das bis zum Eindringen der Reformation sehr vernachlässigt worden war. Verhältnismäßig schnell eroberte der neue Glaube das Unterengadin, das Rheintal bis Disentis, nach dem Passauer Frieden auch das Oberengadin — und zwar, was noch besonders zu betonen ist — fast ohne Greueltaten. Denn die Hinrichtung des Abtes von St. Lucien in Chur am 23. Januar 1529 ist eigentlich als eine Ausnahme zu betrachten.

Der zürcherische Prediger Bolt hielt 1524 die erste Predigt im Sinne des neuen Glaubens zu Flims und 1526 kam bereits das Gesetz zu Stande, daß es jedem Bündner freistehen solle, sich den Glauben zu wählen, ohne irgend eine Schädigung befürchten zu müssen. Mit dieser Bestimmung war auch die Reformation im wesentlichen eingeführt. Mit ihr alle die guten, wie die bösen Folgen, die sie überall im Geleite hatte. Die ersteren bestanden besonders darin, daß Schulen errichtet wurden. In Chur z. B. schon 1538. Dann in der Pflege der schönen Künste, insofern als die geistlichen Spiele eingeführt wurden, weil sich die Leiter der Reformation von ihnen — wenigstens in der ersten Zeit — viele Vorteile versprachen. Wir erblicken denn auch Campell, Travers unter den „Dramatikern". Als jedoch die Aufführungen entarteten, wandten sie ihnen den Rücken. Die Reformatoren setzten aber mit solchen künstlerischen Bestrebungen ihren Arbeiten auf diesem Gebiete noch kein Ziel; denn auch für die Erweckung der Geschichtsforschung wurden sie von maßgebendem Einflusse. Obgleich der bedeutendste Historiker S. Lemnius kein Geistlicher, sondern ein Gelehrter von „Fach" war. Es ist derselbe Lemnius, der

als einer der ersten Dichter Bündens aus dieser Epoche gefeiert wird und der durch die Verfolgungen von Seiten Luthers so bekannt geworden ist. Dieser hat ihn bekanntlich wegen einiger Epigramme gehaßt, die, es klingt fast wie Spott, vor der Drucklegung in Wittenberg Melanchthon zur Beurteilung vorgelegen hatten, ohne daß dieser daran etwas zu ändern gewußt hätte. Lemnius kam ungeschoren nach Chur zurück, wo ihm trotz seiner zügellosen Satire und seiner leichten Sitten ein Rektorat übertragen wurde. Denn es fehlte Bünden sehr an Gelehrten.

Daß die Reformation dem Eindringen des durch die Kriege, Pensionen u. s. w. hervorgerufenen Luxus sich energisch entgegen stemmte, bedarf kaum der Erwähnung, wie anderseits leider aber nicht, daß sie, und das kommt für uns heute besonders in Betracht, den Bildern den Garaus machte. Im Anfange ging man in Nachahmung von Zürich ruhig vor. In Chur wurden sogar die Gemälde erst 1529, also drei Jahre nach dem Auftreten des neuen Glaubens, aus den Kirchen entfernt; von diesem Zeitpunkte an ist aber Annehmen der Reformation überall gleichbedeutend mit Zerstörung der Altäre. Es ist hierin der Hauptgrund zu suchen, daß Bünden heute verhältnismäßig so arm an alten Bildern ist, trotzdem weite Strecken wieder katholisch wurden. Durch dies vereinzelte Auftreten der alten Kunstdenkmäler ist natürlich auch die Untersuchung über die Zusammengehörigkeit der Malereien unter sich und insbesondere über die mit dem Lande, in dem sie sich heute befinden, erheblich erschwert. Es ist gerade für Bünden sehr schwierig, die Frage zu entscheiden, ob die Altarbilder schweizerische Malereien oder von Deutschland importirt sind. Es ist der Beweis erbracht worden, daß im XV. Jahrhundert, auch im beginnenden XVI. Jahrhundert bis tief in die Länder der drei Bünde, ja bis ins Tessin hinein von Süddeutschland aus Altäre[202] geliefert worden sind. Und der gesamte Kulturzustand, wie wir ihn oben skizzirt haben, leistet auch einer eventuellen Annahme eigener künstlerischer Tätigkeit keinen Vorschub. Ebenso fällt der vollkommene Mangel an Urkunden immerhin etwas ins Gewicht, umsomehr, als die wenigen erhaltenen auf Zuzug künstlerischer Kräfte von außerhalb Bündens hinweisen. Aber sollte

dennoch die unzweifelhaft seiner Zeit gewaltige Masse von Malereien einzig und allein eingeführte Waare gewesen sein und die Landesbewohner sich absolut passiv verhalten haben? Es scheint fast so: kulturelle, wie äußere Umstände sprechen dafür. Für die letzteren muß besonders die geographische Lage Bündens betont werden. Das stark gebirgige Land dehnt sich lang und schmal aus, ist überall ohne Platz für eine Stadt. Die einzige Pflegestätte der höheren Civilisation, Chur, liegt so bei Seite geschoben da, daß sie fast ohne Einwirkung auf die Entwicklung des geistigen Lebens bleiben mußte. Und auch in Chur war gewiß trotz der Anwesenheit eines Bischofs die geistige Regsamkeit nur eine geringe. Wir sind deshalb vielleicht im Rechte, wenn wir für diese Periode Graubünden eine erheblichere eigene künstlerische Produktivität absprechen, müssen aber im Auge behalten, daß wir eigentlich nur durch Zufälligkeiten von einzelnen eingebornen Bündnermalern in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wissen — sollten im ersten Abschnitte dieses Zeitraumes ähnliche Verhältnisse existirt haben, über die wir nur „zufälligerweise“ nicht unterrichtet sind? Auch darf man nicht übersehen, daß in manch' einem Bilde in Bünden die Stilarten in einer seltsam, wenn ich so sagen darf, verwischten und verworrenen Weise sich ausprägen, so daß eine bestimmte Zuweisung an die tonangebenden Stätten der deutschen Malerei unmöglich ist. Allerdings darf man wiederum nicht vergessen, daß für die Sendungen nach Bünden und ins Tessin vornehmlich, dem Anscheine nach, die sogenannte noch nicht scharf umgrenzbare Bodenseeschule[203] in Anspruch genommen wurde. In einzelnen Fällen ist es direkt zu beweisen. Ueberlegen wir alle diese Punkte, so gewinnen wir als Hauptresultate, daß die Möglichkeit des Importes eine hohe und daß bei der Behandlung der Frage die größte Vorsicht geboten ist.

Den von Anderen erbrachten aktenmäßigen Belegen für die Einfuhr von Außen her sei noch ein prägnanter Fall hinzugefügt. In Tinzen ist ein schöner, wohl erhaltener Altar, der von 1512 datirt ist und die Bezeichnung trägt, „jörg Keudel mäuller ze biberach“. Der Stil der ganz gut gezeichneten Gemälde ist

Dürerisch, d. h. dem Maler haben z. B. für die Beweinung, die Grablegung offenbar die Holzschnitte Dürers vorgeschwebt. In den einzelnen, zum Teil recht lieblichen oder würdevollen Gestalten ist ebenfalls die Dürerische Zeichenweise erkennbar. Doch glaube ich kaum, daß der Maler viele Bilder Dürers gesehen hat, denn seine Farben sind durchschnittlich erheblich dunkler. Betrachten wir noch einige der besten Gemälde des Landes. Eines der ältesten dürfte der schwäbische Altar von 1511 in Churwalden sein.[204] Dann sind besonders zwei Gemälde recht interessant, von denen sich das eine in Sedrun, das andere in Vals am Platz im Lugnetztale befindet. Das letztere ist offenbar das ältere. Wir haben beide Male eine Anbetung der hl. drei Könige, die jedesmal in fast gleicher Anordnung komponirt ist, vor uns. Am deutlichsten tritt, außer durch die ganze Zeichnung und Farbenwahl, die Zusammengehörigkeit im Kostüme zu Tage. Der Neger hat z. B. auf beiden Bildern einen kurzen, spitz zugeschnittenen Mantel, der einmal weiß und schwarz, ein anderes mal gelb und schwarz gestreift ist. Der Stil beider Altäre weist Spuren nürnbergischer Art auf, andererseits aber auch schwäbischer und zwar diese in vorherrschender Weise. Die Farben sind tief und dunkel gestimmt. Die Landschaft auf dem Sedruner Bilde ähnelt ein wenig der dortigen Gegend, der Turm der Kirche auf dem Bilde hat sogar eine gewisse Aehnlichkeit mit dem der Sedruner Kirche — aber die Häuser sind mit Ziegeln gedeckt.

Mancherlei Beziehungen zu diesen beiden Altären haben die schönen Bilder in Brigels. Auch diesmal nimmt das Mittelbild die Anbetung der Könige ein. An Einzelfiguren erblicken wir sodann den St. Martin, Sta. Catharina, Sta. Barbara, St. Eusebius, St. Florian, St. Georg (ieori), St. Blasius und endlich auf der Rückseite Gethsemane und das Veronica Icon. Datirt ist der Altar 1518, also ca. 6—8 Jahre jünger, als die vorgenannten. Auch diesmal haben wir Dürerische Elemente, verbunden mit einer weicheren, schöneren Formengebung. Wir haben wiederum ein volleres Oval, das gestreifte Mantelett des Negers, den runden, niedrigen Hut, dessen Feder genau so umgelegt ist, wie in Sedrun, dasſelbe schnelle, weitausſchreitende

Heraneilen des Negers u. dgl. m.; auch die Farben sind ähnlich gemischt.

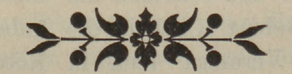
Diese Gemälde von Brigels sind die besten von allen dreien. Sie wurden von einer geschickten, wenn auch nicht immer sorgsamen Hand gemalt. Ist es nicht auffallend, daß für eine Gegend Bündens ein vielleicht im östlichen Schwaben wohnender Meister gewissermaßen das Monopol für die Lieferung von Altären hatte? Haben wir vielleicht im Mittelpunkte dieser Gegend, in Ilanz, einen Maler anzunehmen? Bei dieser Annahme würde es aber wieder sonderbar sein, daß z. B. in der kleinen, alten Kapelle St. Agatha bei Disentis ein Altar mit dem St. Victor und St. Fabian von ausgesprochen augsburgischem Charakter ist.

Gehen wir weiter in das Hinterrheintal, so stoßen wir in dem kleinen Kapellchen St. Georg bei Rhäzüns auf einen 1523 datirten Altar, dessen Hauptbild eine Anbetung der heiligen drei Könige darstellt. Die Farben sind auffallend hell, sogar blaß. Die Schulbeziehungen dieses Meisters sind nicht leicht zu bestimmen. Sie scheinen am ehesten nach Schwaben zu weisen. Die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, das Veronica Icon in Rotels haben dagegen Dürerische Gepflogenheiten an sich. Der Altar datirt von 1533. Die Zeichnung ist nicht übel, die Charakteristik der Köpfe nicht ungeschickt, die Architektur in den Formen der Renaissance gehalten. Dennoch hat der Altar einzelne Züge an sich, die ihrerseits eine Datirung um ca. zwanzig Jahre früher erlauben würden. War vielleicht ein einheimischer Maler, der mit der Entwicklung nicht recht Schritt gehalten hatte, der Urheber?

In St. Antonien im Prätigau befand sich früher ein sehr hübscher kleiner Altar, der jetzt in der Kirche zu Wangs aufgestellt ist. Innen sind auf den Flügeln die heilige Dorothea und St. Sebastian (bekleidet) gemalt, außen ist die Anbetung der heiligen drei Könige geschildert. Das Altärchen zählt zu den besten Malereien in ganz Bünden und rührt sicher von einem Nachfolger der Burgkmair'schen Schule her.

Um diese Jahre herum mögen auch die Holbeinischen Schöpfungen in Bünden Eingang gefunden haben. Als vor-

nehmstes, wohl kaum einziges Ergebnis haben sie jene bekannten Kopieen nach den Todesbildern im bischöflichen Palais zu Chur gezeitigt.[205] Die grau in grau gemalten Fresken (heute im Museum) sind leider sehr verblichen, lassen aber immerhin noch eine gewandte Hand wahrnehmen, die jedoch dem Linienzuge ihres Vorbildes nicht überall folgen konnte. War der Maler auch ein Fremder oder ein Einheimischer? Es mag diese Umschau, bei der wir einen großen Teil des Landes durchwandert haben, genügen. Ein weiters Betrachten der hie und da noch z. B. in Ems befindlichen Altäre würde nach meiner Ansicht kein anderes Resultat ergeben. Der Lösung wird die Frage erst dann näher gebracht werden, wenn einmal die „Bodenseeschule“ genau untersucht worden ist. Hiezu ist glücklicherweise in jüngster Zeit bereits der Anfang gemacht worden — möge derselbe zu einem guten Ende geführt werden.



Rückblick.

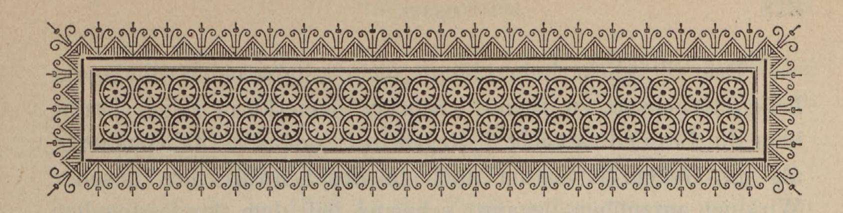
Ueberlegen wir, daß sich in der Schweiz im XVI. Jahrhundert noch weniger, als heute größere Centren der Bildung befanden, daß der Wohlstand des Landes ein geringerer war; erwägen wir ferner, daß die Verkehrsverhältnisse, die Formation des Landes, ja das Klima einer künstlerischen Betriebsamkeit wenig günstig waren, so müssen wir über die sich trotzdem bis in die kleinsten Dörfer und bis fast an die Grenze des ewigen Schneees erstreckende künstlerische Tätigkeit tatsächlich staunen. In dieser Tatsache ist, allgemein gesprochen, die Stärke des schweizerischen Kunstgefühles zu suchen; die Schwäche darin, daß dasſelbe nicht vermochte, sich eine wirklich originale Formensprache zu schaffen. Die Kraft der schweizerischen Malerei äußerte sich in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts speziell in der Genre- und in der Landschaftsmalerei. Beide Fächer hatten sich zu einer sehr beachtenswerten Vollkommenheit entwickelt.



II.

DIE SCHWEIZERISCHE MALEREI UNTER VORWIEGEND NIEDERLÆNDISCH-ITALIENISCHEM EINFLUSSE.





BASEL.

Der allgemeine Eindruck, den wir von dem Treiben in Basel während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts empfangen, ist der einer gewissen Schwäche. Die gewaltig anregenden Geister sind fast alle verschwunden. An ihre Stelle ist ein etwas träge genießendes Geschlecht getreten. Die großartige Bewegung, die sich auf dem Gebiete der Wissenschaft, insbesondere auf dem der Theologie geltend gemacht hatte, hat an schöpferischer Kraft, an direkter und nachhaltiger Einwirkung erheblich verloren. „Mitten in der Bürgerschaft stehen die ersten Lehrer des verjüngten Glaubens — das Meer der öffentlichen Meinung ist in brausender Aufregung und die Reformatoren erscheinen uns wie einzelne Felsen, die die tosende Brandung nicht zu erschüttern vermag — Grynäus war der letzte der rein exegetischen Schule. Der Kreis ist bereits wissenschaftlich verengt, die Fühlung mit dem Volke geht völlig verloren.“ So schreibt Thommen in seiner Geschichte der Universität Basel. Ueber die Erfolge der einzelnen Fakultäten, z. B. der juridischen — — „man muß sagen, daß für die Ausbildung der Wissenschaft keine von den vier Fakultäten so wenig geleistet hat, wie die juridische.“ Und das trotz Bonifacius und Basilius Amerbach.

Erfreulicher und auch auffallend einwirkender ist die Arbeit der medizinischen und philosophischen Fakultät, die die Errungenschaften der Reformation energischer zu werten verstanden.

Das alltägliche Leben bietet nicht minder einen sehr merklichen Gegensatz zu früher. Stocker bemerkt in seiner Studie über die Basler Fastnacht: „Gegen das Ende XVI. Jahrhunderts, als die Gegenreformation auch in der Schweiz ihre unselige Wirkung auszuüben begann, schwand bei dem konfessionellen Hader die Allgemeinheit und Herzlichkeit der Feste dahin; die gemeinsamen Fastnachten und Kilben hörten ganz auf und die Katholiken zogen sich von den Festen ihrer reformirten Mitbürger zurück.“ Daß damit, wie auch durch die katholische Bewegung auf dem Lande manche Störung im alltäglichen Dasein, in jeder Beziehung hemmende Verhältnisse eintraten, läßt sich denken. Die geistige Blüte Basels beruhte ja auf der schöpferischen Tätigkeit der Leiter derselben, auf der Opferwilligkeit und zujubelnden Begeisterung der Einwohner von Stadt und Land. Fehlt hier Einigkeit, dort Kraft, dann Ade dem wirklichen Schaffen. Und der Beweis wird auch geliefert. — Ein wissenschaftliches Werk und die Illustration desſelben sind zwar an sich zwei völlig verschiedene Dinge, aber für diese Periode paßt die Erscheinungsform und ihr Inhalt vorzüglich zu einander. Nüchtern, unselbständig, wie der letztere, ist auch die erstere. Seit den siebziger Jahren etwa werden in Basel die Bücher entweder gar nicht mehr oder mit den Spolieen aus vergangenen Tagen geschmückt. Der Holzschnitt hat als künstlerische Reproduktion seine Rolle ausgespielt. Aber auch die anderen Kunstzweige werden wohl fleißig, nicht talentlos, aber ohne Originalität, schematisch nach Regeln kultivirt. Das „Ich“ mangelt überall und das „Man“ herrscht. Es ist betrübend, zu sehen, wie so viel Kraft, so viel Können gewissermaßen verschleudert wird. Und das nicht nur in der Schweiz, sondern in der ganzen deutschen Kunstwelt, der allerdings gerade in dieser Epoche die schweizerischen Künstler empfangene Wohltaten zurückzahlen, wie der Basler Joseph Heintz in Prag, der Zürcher Jost Amman in Nürnberg, der Schaffhauser Tobias Stimmer in Straßburg. Sie entfalteten eine weit über ihre Umgebung hinaus wirksame Tätigkeit.



In Basel kommt die sogenannte maniristische Kunstweise zuerst in den siebziger Jahren zum Durchbruche und zwar durch zwei Hans Hugo Klauber nahestehende Maler.

Der älteste ist Thoman Weber. Er wird etwa 1535 geboren sein; da er 1558 in die Zunft aufgenommen wird. Im Jahre 1560 und 1570 ist er Stubenmeister; 1560 heiratet er Susanna Haslin. Kinder werden dem Paare von 1561 bis 1570 geboren. Wann und wo Weber gestorben ist, wissen wir nicht.

Das einzige Gemälde, das wir von dem Maler besitzen, ist in Amerbach's Verzeichnis aufgeführt. „item Lucretia a Tarquinio violata vnd Lucretia se ipsam incriminans. Ziemlich große stuck von Thoman Weber moller vnd sin gsellen mit Oelfarben avff 2 tuchen gemolet." Im Verzeichnisse der Uebernahme der Sammlung im Jahre 1662 heißt es: „eine große tafelen von Oelfarben darauff ein weibspersonen durch den Mann erstochen präsentirt wird." Wohin die Selbstentleibung der Lucretia gekommen, ist unbekannt. Für das erstgenannte Gemälde dagegen haben wir sogar noch eine Handzeichnung. Diese, eine Federzeichnung, ist 1576 datirt und mit Hans H. Klaubers Monogramm[206] versehen. Offenbar hängt dieselbe mit dem Gemälde Webers, mit dem sie zwar nicht absolut übereinstimmt, eng zusammen. Hat Klauber nach dem Weber'schen Original gezeichnet oder diesem einen Entwurf gemacht? Denn daß die Zeichnung von Weber ist, glaube ich nicht; schon deshalb nicht, weil mit der nämlichen Tinte gezeichnet und das Monogramm angegeben ist.

Rechts liegt auf dem Ruhebette die entkleidete Lucretia. Erschreckt hat sie sich halb aufgerichtet und sucht den von links herandringenden Tarquinius abzuwehren, durch Flehen zu erweichen.

Die Zeichnung ist ganz energisch und die Malerei gewandt. Die Farben sind etwas schwer, die Beleuchtung im Geschmacke der Zeit.

Außer diesem Bilde glaube ich mit Sicherheit Weber noch die Handzeichnung Vertumnus und Pomona zuschreiben zu dürfen.[207] Pomona sitzt auf dem linken Beine jenes, der auf einem Bette sitzt, ihr unter das Kinn faßt und lebhaft zu ihr redet.

Von ungleich höherer Bedeutung für Basels Malerei war aber Hans Bock d. ä.[208] Er ist in Zabern im Elsaß ca. 1550 geboren. 1572 wird er als Meister in die Zunft zum Himmel in Basel aufgenommen, 1573 (18. Juli) wird er Bürger und mit Elisabeth Kleinmann in St. Peter getraut. Handzeichnungen von ihm kennen wir bereits aus dem Jahre 1571. Es sind, der Liebhaberei seiner Zeit entsprechend, Entwürfe zu Hausfaçaden. Bock behandelte sie mit wenigen Ausnahmen nur von rein malerischen, nicht architektonischen Gesichtspunkten aus. Eine der schönsten ist die, auf der im Erdgeschosse zwei Atlanten zur Seite einer breiten Nische stehen. In dieser ist Malergerät niedergelegt worden. Die Giganten stützen ein reich mit Kartuschen verziertes und stark verkröpftes Gebälk; auf diesem kniet rechts ein Mann, der durch sein Handwerkszeug als der Baumeister gekennzeichnet ist. Beigeschrieben sind die Worte „des danket wir bed, früh vnd spot". Zur Linken ist eine nackte Frau als Standbild aufgestellt, „ein schönes Bild in aller Gnod". Zwischen diesen Gestalten steht in der Mitte auf einem Piedestal vor einer halbrunden Nische ein Weib, die Personifikation der „Geometria". Auf dem diese Etage von der oberen trennenden kräftigen Bande kniet, ziemlich in der Mitte, eine Venus. Der von Schwänen gezogene Wagen fährt rechts in die Luft, während links Amor herabschießt. Die Hauswand ist mit Pilastern belebt. (Bezeichnung HBock 1571.) Noch malerischer ist eine Hausfaçade,[209] die fast ohne jede Rücksicht auf die baulichen Gedanken entworfen ist. Ein Aequivalent für diesen Mangel bietet die sorgsame, schöne und feste Zeichnung. Bock ist in diesen Jahren noch beflissen, die Feder zierlich zu führen; die Figuren sorgfältig zu modelliren, ihnen der Natur entsprechende, nicht „übermenschliche" Glieder zu geben. Nach der älteren Weise geht er auf relativ gleichmäßige Lichtverteilung aus. Frei und natürlich entfaltet er sein Können im ungehemmten Spiele seiner Phantasie, deren Ausdrucksmitteln man wenig von einem Anschlusse an Vorbilder anmerkt. Diese Blätter sind bei weitem anziehender und besser, möchte ich geradezu behaupten, als die, die er unter der direkten Aufsicht seines Meisters Hans H. Klauber zwecks seiner Aufnahme in

die Zunft gearbeitet hat. Daß er dessen Geselle war, beurkundet er selbst auf einer Handzeichnung von 1572. Er schreibt nämlich auf dem getuschten und mit der Feder entworfenen Bachuszuge: „Hans Bock gemacht seim meister Klauber, domit wart im Zutritt 1572.“ Die Manier ist derber und mit einem gewissen Hinarbeiten auf Wirkung. Auch der gleichzeitige Zug der Proserpina, Ceres, Aestas etc. nebst den üblichen allegorischen Figuren leidet an denselben Fehlern. Die Abhängigkeit von den Niederländern, die damals durch die massenhaft verbreiteten Stiche überall einen einschneidenden Einfluß ausübten, ist sowohl in der Gedankenwelt, als auch in der Form klar, so daß man sich versucht fühlt, direkte Vorlagen zu suchen, die allerdings schwerlich zu finden sein werden.

Fast noch schärfer prägt sich diese Abhängigkeit in einigen weiß gehöhten Federzeichnungen auf braunem Grunde aus. Am vollendetsten in der Zeichnung ist vielleicht der Handriß „Actaeon überrascht Diana beim Baden“. Gerade der Kontrast der zwei, die nichts bemerkt haben mit den andern hocherzürnten, in deren Mitte die Wasser spritzende und Zauberformeln murmelnde Göttin steht, ist sehr wirkungsvoll. Bock scheint sich selbst dieses Stoffes gefreut zu haben, denn die malerische Ausarbeitung ist diesmal zarter und eingehender, als je. Die übrigen Blätter geben Allegorieen im Zeitgeschmacke. Auf einem derselben breitet sich ein überreich mit Früchten gesegneter Garten aus, der das vollendete Bild sorglosen Lebensgenusses bietet. In jenem ruht auf einem Felsen eine junge Frau von üppigen Formen und mit fruchtbekränztem Haupte. Ihr gegenüber sitzt ein altes, häßliches und mageres Weib, das auf die nachsinnende Junge lebhaft einspricht, während oberhalb ihres Hauptes ein Engel mit verbundenen Augen einen Pfeil auf das blühende Gegenüber abschnellt (signirt HBock 1572). Der junge Künstler hat wieder eine feinere Linienführung, der man eine lebendige Ungezwungenheit ebensowenig absprechen kann, als der Modellirung mit dem Weiß Kraft und Verständnis. In gewissem Zusammenhange zu diesem Entwurfe stehen die Zeichnungen der vier Jahreszeiten. Die Schilderung

des Winters hat auch noch in anderer Hinsicht Interesse für uns. Im Vordergrunde genießt eine alte Frau an einem Tische eine große Tasse dampfender Milch, die Ausſicht die sie genießt, ist dieselbe, die der weiland größte Künstler Basels, Hans Holbein d. j., täglich betrachtet hatte: die Stadt mit ihrem Münster und dem rauschenden Rheinstrome.

Seit etwa 1572 hat sich Bock übrigens auch noch anders mit Holbein beschäftigt, als dessen Ausſicht zu malen. Der Entwurf einer Hausfaçade[210] in Basel belehrt uns in unzweideutiger Weise darüber. Zunächst ist der ganze Aufbau entgegen dem bisher beliebten, rein malerischen architektonisch strenger gedacht. Die Renaissance-Ornamente sind ungewöhnlich rein und lehnen sich in Einzelheiten z. B. den kauernden bocksfüßigen Gestalten direkt an Zeichnungen Hans Holbeins an. Auch in der Tuschmanier hat Bock Einzelnes von dem älteren Meister gelernt. Dennoch scheint unseren Künstler diese erste Einwirkung Holbeins nur sehr oberflächlich berührt zu haben. Er folgt den Tendenzen des Tages unbeirrt weiter. Der Gesamtcharakter wird wilder und die Formen gehen langsam mehr und mehr in einen michelangelesken Charakter über. Handriß, wie die Versuchung Josephs durch die Frau Putiphar, die Enthauptung Johannis des Täufers etc., sind im einzelnen unruhiger, im Ganzen „genialer“ geworden. Diese Arbeiten sind zum Teil recht wirkungsvoll, z. B. eine energisch mit Kreide gezeichnete Frau, die auf einem Felsen sitzt und neben der ein Amor steht (1573).

Die Vorlagen scheinen auch hin und wieder schon echt italienische und nicht nur niederländische gewesen zu sein. Doch war mein mit nicht ganz ausreichendem Materiale unternommenes Suchen erfolglos.

Leider sind wir nicht in der Lage, die allmähliche Weiterentwicklung ganz genau in den Handzeichnungen verfolgen zu können, weil uns dieselben für sechs Jahre fehlen. Dagegen ist uns ein kleines gemaltes Damen-Portrait in Medaillonform von 1573 in Zürich bewahrt geblieben. Die jüngere, reich gekleidete Frau ist in dreiviertel Vorderansicht aufgefaßt. Das Bildnis ist sehr sorgfältig gezeichnet, aber etwas schwer in der Farbe,

auch sind Licht und Schatten reichlich schroff einander gegenüber gestellt. Die Manier läßt an die Klaubers denken. Erst vier Jahre später sind die nächsten Portraits datirt. Es sind dies die Kniestücke Melchior Hornlochers, der 1609 Bürgermeister war, und seiner Frau Catharina geb. Aederin. Beide sind sehr reich gekleidet. Er ist mit einem schwarzen, gemusterten Wamse, über das ein damastartiges, ärmelloses Jackett gezogen ist, rot und weiß gestreiften Hosen und einem kleinen Barette auf dem blonden Haupte, bekleidet. Die Rechte ergreift den Dolch; die Linke legt sich an den Degengriff. Ernst und ruhig blicken die Augen in der Profilstellung nach rechts unter der leicht gewölbten, mittelhohen Stirne hervor; ein kleiner, brauner Vollbart umsäumt den energischen, sinnlichen Mund. Die spätere Frau Bürgermeisterin hat offenbar gemeint, der Nachwelt nebst ihrem hübschen Gesichte auch eine Abbildung ihrer schönsten Toilette hinterlassen zu müssen. Mit „würdevollem", etwas müdem Gesichtsausdrucke steht die junge Frau mit zusammengelegten Händen vor einem Kissen. Eine grauschwarze Taille von schwerem Brokate mit weißem Brusteinsatze und Kragen umschließt den vollen Oberkörper, der Rock ist aus einem grün und weiß quergestreiften Wollenstoffe. Geschmeide schmückt die Hände und den Gürtel. Ein weißer Kopfputz und ein schwarzes Barett bedeckt den Kopf.

Bock hat sich ersichtlich besondere Mühe gegeben, den vornehmen Anftrag gebührend auszuführen. Leider zu sehr. Der Maler besaß offenbar nicht den scharfen, inquisitorischen Blick eines echten Portraitisten. Es mangelte ihm die Gabe, das Allgemeine vom Besonderen zu trennen. Er konnte gute Durchschnittsportraits geben, vor denen man sagt: so sahen die Leute aus; aber vor denen man nicht sagt: so waren die Menschen. Und deshalb sind gerade diese fast peinlich vollendeten Bilder am wenigsten frei von dem Nachteile, den alle solche Werke an sich haben: daß die Dargestellten durch die zu vielen Sitzungen ermüdet aussehen. Damit ist natürlich die Unmittelbarkeit, die Frische verloren gegangen.

Hinsichtlich der Technik wäre zunächst die durchgehende Sorgfalt lobend hervorzuheben. Die Farben sind klar und

etwas kühl. Im Inkarnate des Mannes herrscht ein allgemein rötlicher Ton vor, die Schatten sind leicht braun und durchsichtig. Im Antlitze der Frau machen sich etwas zu weißliche Töne geltend, die mit dem Wangenrot nicht zart genug verbunden sind. Die Modellirung ist stets in vollem Lichte gehalten. Clair-obscure Kunststücke fehlen noch ganz und gar. Die Malweise selbst ist fest und verschmolzen, ohne emailartig zu werden.[211]

Diese Portraits leiten zu dem der Eva Truchseß von Rheinfelden über. Es ist leider nicht mehr so gut erhalten, wie jene, war wohl auch von Hause aus nicht so präcise durchgearbeitet. Bestimmt von 1578 datirt sind sodann die kleinen Doppelbildnisse der ersten Mitglieder der heute in Basel so verzweigten Familie Burckhardt.[212] Aus dem von grauem Haar und Backenbarte umrahmten Antlitze des alten Burckhardt schauen ein Paar biderbe und kluge Augen in die Welt. Ein schwerer Pelzrock und ein kleines schwarzes Barett lassen in seiner Erscheinung die erworbene Wohlhabenheit zum Ausdrucke gelangen. Die Frau dagegen gibt mit der hochmütig geringschätzig gerümpften Nase und den herrischen Augen, dem unsympathischen Munde ein wenig ansprechendes Aeußere einer alten Frau, die sicherlich mit dem Bewußtseine, die Tochter des Oberzunftmeisters und Bürgermeisters Brand zu sein, aus der Welt geschieden ist. Die beiden Bildnisse sind fast skizzenhaft hingemalt, so daß Bock sogar hin und wieder mit blauen Strichen modellirt hat. Aber sonst überragen sie jene sauber ausgearbeiteten bedeutend, denn diese beiden alten Köpfe reden vom inneren Menschen. Wenn jemals von Bock'schen Bildnissen, so werden wir von diesen sagen können: sie sind charakteristisch.

Stofflich recht interessant ist der en grisaille gemalte Kampf des St. Georg mit dem Lindwurme.[213] Der Gaul, von dem man nur das Hinterteil sieht, rennt nach links davon. Der Drache liegt rechts unter einem Baume. Der Spieß des Ritters, der den Schädel des ihn mit fast komischer Wirkung anglotzenden Untiers energisch mit seinem Schwerte bearbeitet, steckt im Leibe des Wurms.

Das Werk scheint mir aus dem Ende der siebziger Jahre zu stammen. Ein weiterer Beweis dafür, daß es den „Götzen-

bildmalern“ in Basel noch nicht völlig an Aufträgen mangelte.[214] Die Zeichnung, wie die Malerei des Bildes ist ganz geschickt.

Im Jahre 1579 unterliegt Bock einer zweiten und etwas nachhaltigeren Beeinflussung durch Hans Holbein d. j. In der Fronfastrechnung von 1578/79 heißt es: „Item 4 ℔, 19 sch., 9 dn. geben vmb zwilch zum gemäld im großen saal vff den richthus so Hans Bock abkontrafet.“ Und am 31. Oct. 1579 lautet es, wie folgt: „62 ℔ 10 β geben Hans Bockhen dem maler vff rechnung der gemäld im saal vff dem richthus.“ Wie bekannt, handelte es sich um die Kopirung der beschädigten Fresken Holbeins im großen Rathausſaale. Diese Leinewandkopieen wurden vor die Originale gesetzt und schmückten bis in das XVIII. Jahrhundert den Raum. Heute sind sie verloren. Es ist natürlich, daß die Abmalung dieser Fresken, von denen z. B. die mit der Erzählung von Jerobeam über „100 Angesichter oder Figuren ohne die Landschaft“[215] enthielt, unwillkürlich einen tiefen Eindruck auf den Künstler hinterlassen mußte.

Es dürfte demnach vielleicht gerechtfertigt sein, ein paar andere, mehr oder weniger direkte Kopieen nach Holbein für etwa diese Jahre in Anspruch zu nehmen.

In der Sammlung der Künstlergesellschaft zu Basel wird eine Kreuzigung Christi aufbewahrt, die nach dem betreffenden Blatte Holbeins aus der gezeichneten Folge kopirt ist. Diese Suite war bekanntermaßen im Besitze Amerbachs. Einerseits dadurch, daß Bock für Basilius Amerbach arbeitete, andererseits, weil dieser Gelehrte den Künstlern Basels seine Sammlung überhaupt zugänglich gemacht zu haben scheint, möchte unser Künstler zu dieser Kopistentätigkeit gekommen sein. Es ist sehr instruktiv, zu sehen, wie Bock trotz des genauen und treuen Nachzeichnens der Figuren durch die Behandlung von Licht und Schatten dem Handrisse ein viel effektvolleres und malerischeres Ausſehen verliehen hat.

Ebenfalls von Holbeinischem Charakter ist eine in demselben Besitze befindliche Kreuzschleppung von 1579. Ganz in derselben Art und sicher gleichzeitig ist die schönste Glasgemälde-Visirung unseres Meisters. Unter einem im Geschmacke der Renaissance — speziell an die Holbeinische anknüpfend —

gehaltenen Bogen wird in einer Landschaft das Baseler Wappen von zwei Kriegsknechten bewacht. Besonders der mit dem struppigen Barte schaut furchtbar bärbeißig darein. Diesen Kopf hat übrigens Bock nicht ganz seiner eigenen Beobachtung zu danken. Er findet sich nämlich in einer früher Amerbach gehörenden Folge von kleinen, einzeln gezeichneten Landsknechten, die außerdem in einer großen Handzeichnung einer Schlacht Verwendung gefunden hatten. Hans Bock hat mit glücklicher Hand diese Figur herausgegriffen und verwertet; doppelt geschickt, weil die Art und Weise, wie seine Zeit die Landsknechte aufzufassen pflegte, ganz und gar nicht mit der auf seinem Blatte gewählten Architektur und den übrigen Einzelheiten übereingestimmt hätte.

An Gemälden würde noch das Christkind aus der sogenannten Solothurner Madonna Hans Holbeins als sicher von Bock kopirt aufzuführen sein. Das Verzeichnis Amerbachs sagt darüber: „Ein nackend Kindlin sitzt uff einer Schlangen, kimpt von Holbeins Gemäld durch H. Bocken vff Holtz mit Oelfarben merteil nachgemolt.“ Die Kopie übertrifft heute das Original an Klarheit in der Farbe und Schärfe der Zeichnung. Es ist, nebenbei bemerkt, bezeichnend, daß Hans Bock den kleinen Christusknaben zu einem Herkules mit den Schlangen verarbeiten mußte. Ob der Tod der Viriginia in Dresden wirklich von Bock und um diese Jahre gemalt sein kann, überlasse ich anderen zur Entscheidung. Gewisse Ähnlichkeiten in der Architektur, wie in den zwei Männern links und rechts vom Trone mit denen auf einem Entwurfe unseres Künstlers zu einer Façadenmalerei[216] (von 1573) lassen sich nicht leugnen; ebenso wenig die deutliche Anlehnung an Holbein. Doch scheinen mir die Bezüge zu Bock mehr oder weniger unbestimmte zu sein.

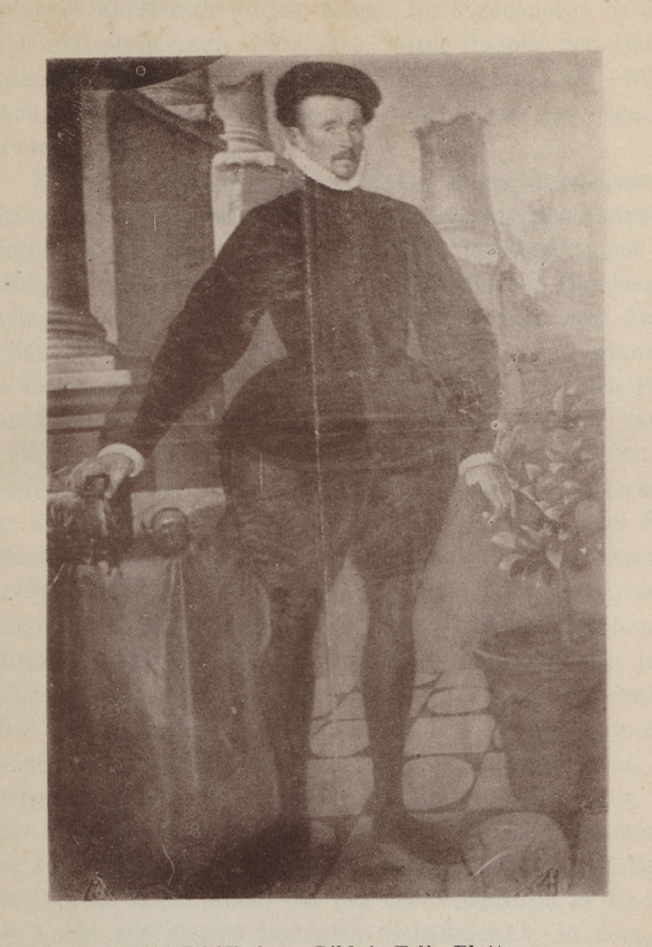
Wie der Amerbach'sche Katalog angibt, erhielt der berühmte Sammler zugleich mit dem Portrait der Truchsessin von Rheinfelden das „conterfetum des Dr. Zwinger“. Trotzdem halte ich mich für berechtigt, das erstgenannte Bildnis nicht als gleichzeitig mit dem letzteren anzusetzen. Bock malte das erstere noch im vollen Lichte, während das des Dr. Zwinger bereits seine zweite von nun an herrschende Manier — wenn-

gleich noch nicht so stark ausgeprägt, wie später — ersehen läßt. Vielleicht ist das Bild der Truchsessin bei dem Maler nicht abgeholt worden und sein Gönner hat ihm den „Atelierkrebs“ abgenommen. Bock muß Ende der siebziger Jahre Bilder der Chiaroscuristen, die damals von Italien aus die künstlerische Welt unterjochten, gesehen haben. Daß der Maler den Dr. Theodor Zwinger portraitirte, ist ein neuer Beweis für das hohe Ansehen, das er genoß. Denn dieser Gelehrte zählte zu den berühmtesten Medizinern seiner Zeit. Er war 1533 in Basel geboren, studirte in Paris und Padua und ließ sich 1559 als Arzt in seiner Heimatstadt nieder. Er wurde bald zum Professor der griechischen Sprache und der Medizin ernannt. Sein „Theatrum vitae humanae“, sowie seine medizinischen Werke finden heute noch hohe Würdigung. Er starb 1588 zu Basel. Bock hat ihn etwa fünfzigjährig gemalt und zwar in voller Vorderansicht. Die kleinen klugen Augen blitzen unter einer etwas vorliegenden Stirn hervor; ein dünner grauer Bart bedeckt den Mund. Die Tracht ist das damalige schwarze Gelehrtenhabit. Die Hände hat er auf einen vor ihm stehenden Todtenkopfe, neben dem eine Sanduhr aufgestellt ist, gelegt. Im Hintergrunde links ist, wie in weiter Ferne, der Sturz des Bellerophon gemalt.

Die Gesichsfarbe ist schwer und kaltbraun mit undurchsichtigen starken Schatten; in den Lichtern wird sie hellgelb. Der Kopf ist mit kräftigen Lichtern und Schatten modellirt. Bock ist von nun an in den Reihen der „Schwarzmaler“ zu suchen. In derselben Weise ist das Brustbild des „Platerus“ gemalt. Es ist Thomas Platter gemeint, der uns in seiner Selbstbiographie als Mensch, wie als Gelehrter so sympathisch entgegentritt. Von einem grünblauen Hintergrunde hebt sich das geistvolle, kahle Haupt mit dem eisgrauen Kinn- und Schnurrbart in dreiviertel Profil ab. In der Hand hält der Gelehrte ein rot eingebundenes Buch. Das Bild ist signirt Aetatis 83 1581 hbock F.

Ungefähr ebenso sind die in demselben Senatsſaale der Universität Basel hängenden Portraits des durch den Rechtsstreit mit dem Bischofe Christoph Blarer um Basel so verdienten Basilius Amerbach und des J. Oporinus zu datiren.

Auch in den Handzeichnungen erlangt diese italienische Weise Anerkennung ihrer Ansprüche. Eine Bekehrung Pauli ist nicht nur in eine italienische Landschaft versetzt, sondern trägt auch in den Muskel übergossenen mächtigen Gliedern die Spuren der Berührung mit dem Süden an der Stirne. Die Körper entbehren der ruhigen Natürlichkeit, sind nervös belebt; die einzelnen Teile, besonders die Hände, gummiartig beweglich — genug, der ernste Jünger der Kunst ist von den Wogen der Modetorheiten erfaßt worden. Wahrlich nicht zu seinem Vorteile. Die Mache selbst hat ja allerdings einige Vorzüge gewonnen: sie ist flotter, breiter, unbekümmerter geworden, wodurch die Arbeiten den Anschein einer gewissen Meisterschaft gewinnen. Bock fröhnt jetzt der Idee, daß es unpassend für einen Künstler sei, eingehend und fleißig seine künstlerischen Erzeugnisse durchzuarbeiten. Um der „überströmenden" Phantasie, die ja damals obligat war, nur schnell genug Abfluß verschaffen zu können, wird alles schnellfingerig und skizzenhaft hingeworfen, wie z. B. ein Gebet in Gethsemane bez. HBock 1582.[217] Doch vergessen wir nicht, noch einen Nutzen zu erwähnen, den diese Weise brachte und die auch in der eben genannten Zeichnung zu Tage tritt. Dadurch, daß man das Technische als ein beseitigtes Hindernis bei der Ausarbeitung unter allen Umständen ansah, es völlig negirte und andererseits in der Bravour desſelben das Höchste erblickte, kam unwillkürlich ein Streben auf, möglichst schwierige Probleme zu lösen. Und ein solches Beginnen brachte immerhin einen gewissen Fortschritt. Scenen, wie z. B. der Sturz der Verdammten, gehörten deshalb zu den Leibspeisen dieser Leute. Auch unser Künstler hat sich an solchen Motiven ergötzt. Aus dem Jahre 1582 stammt ein großes Gericht Gottes. Der Allmächtige greift mit der Hand aus den Wolken und schleudert die Verfluchten in die Tiefe hinab. Die Stellungen der Stürzenden, wie der am Boden liegenden und sich wieder Aufrichtenden sind ebenso mannigfaltig, wie die Ausſprache der Verzweiflung unwahr ist, die uns trotz der verrenkten Arme und trotz des Gesichterschneidens nicht recht glaubwürdig erſcheinen will.[218]



HANS BOCK d. ä. Bildnis Felix Platters.

Basel. Öffentl. Kunstsammlung.

Das antiquarische Interesse hat Bock, wahrscheinlich im Auftrage Amerbachs, auch einen gnädigen Blick auf ein altdeutsches Kunstwerk werfen lassen. Im sogenannten Seidenhofe stand und steht noch heute eine Statue Rudolfs von Habsburg. Unser Künstler kopirte sie, wie es scheint ca. 1580—82. Die etwas festere Linienführung ist wohl durch den Gegenstand hervorgerufen.

Mehr des Malers und der Masse seiner Zeitgenossen Geschmack entsprechend war die Nachzeichnung des Farnesischen Stieres. Bock schien übrigens die Idee nicht genügend durchdacht; er fügte deshalb noch einen scheußlichen Drachen hinzu. Auch die Körper waren nicht muskulös genug, der Ausdruck in den Köpfen mußte verstärkt werden. Und so wurde denn die Kopie schließlich eine freie Uebersetzung in den Stil der Maniristen. (Signirt HBock 1583). In jeder Beziehung verwandt ist die in Umrissen gehaltene Kopie der Rossebändiger von Monte Cavallo. Der Handriß ist bezeichnet „H. Bock noch gstochenen.“ Der Achilleus, der den Knaben des Hektor auf dem Rücken davonträgt, ist nach seiner Angabe ebenfalls „noch kupfer“[219] in eben demselben Jahre gezeichnet. In einem Bildnisse von 1584 lernen wir Thomas Platters Sohn, den berühmten Anatom Felix Platter[220] kennen. Er präsentirt sich in ganzer Figur, schwarz gekleidet mit anschließendem Wams, Kniehosen und Strümpfen neben einem Tische, auf dem ein Granatapfel liegt. Im Hintergrunde befindet sich eine Anzahl von Säulenstümpfen, etwas Landschaft und ein kunstgerecht drapirter Vorhang. Zwei Jahre später entstanden die Gemälde, über die das Amerbach'sche Inventar sagt: „. . . sind weiter zwo taffln von H. Bockhen gemacht, ist in der einen ein Tag mit Gigantibus, in der andern eine Nacht mit piscina probatica (Schafteich).“ In dem ersten Bilde steht die uns zugewandte kräftig und ebenmäßig gebaute, unbekleidete Gestalt der Pandora. Ueber den Nacken fällt ein dunkelgelbes Tuch, das sie mit dem über den Kopf erhobenen und geknickten linken Arme etwas auseinanderbreitet. Sie hat den linken Fuß auf die Urne gestellt, an die ein Schild angelehnt ist. Links von ihr baut sich eine hügelige Landschaft mit Burgen und Türmen auf. Im Vordergrunde ist in der

Mitte der Kampf und Sturz der Giganten geschildert; in den Lüften tront, umgeben von seinen Getreuen, der siegreiche Jupiter.

Das Gegenstück hiezu bietet „die Nacht“. Wiederum ist die Pandora auf einem Sockel postirt; doch kehrt sie uns den Rücken zu. Sie blickt, das Haupt ein wenig geneigt, über die Schulter auf die Erde, um die Wirkung ihrer Tat zu erspähen. In der Rechten hält sie nämlich den Pokal, dessen Deckel sie abgenommen und aus dem nun das Unglück über alle Lande fliegt. Zu den Füßen der Unheilstifterin plätschern leise die Wasser eines Teiches, in den Kranke vom jenseitigen Ufer hineingetragen werden. Sie verlassen aber am diesſeitigen Rande ungeheilt das Wasser, dessen Heilkraft dahin ist. Unter diesen Elenden fällt vornehmlich eine großgestaltete betrübte Frau auf, die uns Michelangelo’sche Bilder in die Erinnerung ruft. Weiter zurück liegt im ersten Morgengrauen eine große, halb nach nordischer, halb nach südlicher Art gebaute Stadt. Menschen eilen erschreckt mit Lichtern in der Hand auf die Straße. Der erste schwache Schein des Morgenrotes erhellt rechts den mit dunklem Gewölke bedeckten Himmel, an dem der verschleierte Mond seine Bahn zieht. In einer Wetterwolke, umgeben von einer Aureole, saust mit drohend erhobener Hand ein Engel hernieder, dem ersichtlich Michelangelo’s Christus zu Grunde liegt. Beide Bilder sind von 1586 datirt.[221]

Ueber die Komposition wäre kaum etwas besonderes zu sagen. Reminiscencen aller Art sind, wahrscheinlich mit gelehrter Beihilfe, zu einem Ganzen verbunden worden. Die Zeichnung ist offenbar durch Modellstudien geregelter, als sonst in Bock’s Handrissen. Die Pandora ist kein Phantasiegebilde, sondern ein gliederstarkes, junges Weib, wie sie die Antike und die Natur dem Künstler bot. Die Malweise ist dieselbe, wie in den Portraits. Die Farben sind schwer und trocken; Licht und Schatten wenig vermittelt. Die Gemälde gehören nichts destoweniger zu den besten Bock’s. Denn wenn uns auch Erinnerungen aller Art auf Schritt und Tritt begegnen, uns die malerische Behandlung nicht behagt, so läßt sich doch nicht leugnen, daß manch’ selbständiger Zug eingeflochten ist und

namentlich, wie schon angedeutet, durch den aufgewandten Fleiß das eigentlich unangenehm Maniristische vermieden ist.

Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Gestalt der Pandora hat eine in vier verschiedenen Haltungen gezeichnete junge Frau, zu der Bock beigeschrieben hat: „noch wachs Anno 90.“ Er hat sich seinem Vorwurfe sehr untergeordnet, so daß der plastische Charakter desſelben gewahrt geblieben ist. Auch die Tuschirung ist gut. Dieser gewandten, aber etwas strichartigen Tuschmanier begegnen wir wieder in einem Blatte, auf dem die olympischen Götter dargestellt sind. Sie sind recht derb aufgefaßt, z. B. sitzt der kleine Bacchusknabe auf einem Schwein, auf dessen Rüssel ein Ziegenbock seine Notdurft verrichtet. Das Blatt ist unbezeichnet, aber wie ich glaube, sicher ca. 1590 zu datiren. Vom Jahre 1592 ist ein skizzenhaft behandeltes Ölbildnis eines vollbärtigen, jugendlichen Mannes. Im Kolorite, mit den scharf aufgesetzten Lichtern, überhaupt in der ganzen Weise zeigt es sich, daß Bock's künstlerischer Charakter in den sechs Jahren, seitdem er die Pandorabilder malte, keinen Veränderungen unterlegen hat. Nur das 1597 gemalte Bad von Leuk[222] läßt ihn uns ein wenig verändert sehen. In einem viereckigen, von Gängen mit Geländern umgebenen Bassin, in das rechts eine Treppe hinabführt, sitzt eine Anzahl fast nackter Männer und Frauen. Auf kleinen schwimmenden Platten spielen sie oder speisen von ihnen; oder aber sie plaudern unter sich und necken einander. Zwei Bürgersleute beschauen sich, über das Geländer gebückt, dies gemütliche Bad unter freiem Himmel und inmitten einer lachenden Umgegend, deren leichte Höhen sich im Blau der Ferne verlieren.

An dem Künstler Bock scheint dieses Leben in der freien Natur nicht spurlos vorübergegangen zu sein. Er hat seine Objekte gründlicher studiert und seine Michelangelo-Natur nicht weiter angestrengt. Die Begebenheit ist einfach und ganz lebendig erzählt. Die Helldunkelmalerei hat dem klaren Tageslicht nicht ganz Stand gehalten, und so sind einige hellere Töne auf der Palette des Malers gemischt worden. Nur zum Vorteile des Gemäldes, das sich ohne die immerhin noch starken schwarzen Schatten noch besser präsentiren würde. Außer-

ordentlich verdorben ist leider ein kleines Knabenbildnis, das des Felix Platter „3 Jahr alt“ von 1608, so daß man in Versuchung kommen könnte, dies Gemälde Hans Bock d. j. zuzuweisen. Jedoch würde kein anderer Grund dazu vorhanden sein, als die Inferiorität der Arbeit, die aber vielleicht durch die Uebermalung und Verputzung hervorgerufen ist. Wie Janitschek[223] aber dazu gekommen ist, an der Hand dieses Bildes die Kinderportraits als die besten Bildnisse Bocks hinzustellen, ist schwer begreiflich. Sehr ähnlich in der Anordnung, jedoch viel besser erhalten, ist das jenem Forscher unbekannt gebliebene Bildnis eines kleinen nackten, auf einem Steckenpferd reitenden Burckhardt's von 1610, im Privatbesitze zu Basel. Der Kleine wurde wenige Jahre später auf einem Jahrmarkte von einem ausgebrochenen Löwen zerrissen, weshalb er unter dem Namen der Löwen-Burckhardt bekannt ist. Andere Kinderbildnisse Bock's sind bis jetzt nicht bekannt. Bock hat übrigens in dem zuletzt beschriebenen Portrait der helleren Farbe und allseitigeren Lichtentfaltung noch mehr nachgegeben. Der Fleischton ist hellgelblich, mit braunen, nicht zu schweren Schatten; der Auftrag zart und dünn.

Um das Verzeichnis der mir bekannten Bildnisse von der Hand Bock's zu vervollständigen sei nur noch notirt, daß sich bei Herrn Fleischhauer jnr. in Colmar ein Portrait aus den neunziger Jahren befindet. Durch einen Zufall habe ich dasselbe nicht zu sehen bekommen.

Wie aus den Akten ersichtlich ist, begann der Baseler Rat mit unserem Künstler in Bezug auf die Ausmalung des Rathauses im Jahre 1608 zu verhandeln.[224] Er malte hierorts vom 22 martio 1608 bis auf den 2 octobris 1611 eine bedeutende Anzahl von umfangreichen Ölbildern auf die Wand. Laut Rechnung sind Hanns Bock vom rathause in und auswendig ze mahlen bis 1611 2225 ℔ bezahlet worden.“

Ein Verzeichnis der Wandmalereien von 1820 ergibt als damals noch an der Façade existirend an: „der Pannerträger im Hinterhaus, Moses und Aaron, Hinterhaus und Kanzleistube, der entdeckte Betrug unter den Kanzleifenstern, die Religion zwischen den Kanzleifenstern, die heilige Schrift unter dem Arm

und in der Rechten ein brennendes Herz haltend, ein König auf dem Trone. Die Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur, die Sonne als Apollo und weiter unten der Mond als Diana in Lebensgröße, die Viktorien über dem Torbogen der Halle." Es fehlte somit damals der wohl sicher erst in unserm Jahrhundert entstandene Kinderzug, sowie die Familiengruppe links im zweiten Stocke. Ob diese letzteren nur vergessen und ob sie wie die übrigen portraithaften Figuren von Bock herrühren, läßt sich heute nicht mehr ermitteln, weil sie zu sehr übermalt sind. Doch würde andererseits nichts direkt dawider sprechen.

Im Frühjahr 1610 begann Bock mit seinen Söhnen Felix und Peter die innere Ausmalung. Seine Historien waren nach seiner eigenen Ausſage das jüngste Gericht (nur restaurirt von ihm), die Geschichte der Susanna, die Verleumdung und Parteilichkeit, das Urteil Salomonis und Josaphat vor Herodes. Die Gerechtigkeit muß demnach von seinen Söhnen herrühren.

Sämtliche Malereien sind leider in der unsoliden Technik der Ölmalerei auf Kalk ausgeführt und damit einem frühen Verderben überliefert worden. Namentlich die, welche der Witterung zudem ausgesetzt waren. Bock erweist sich im übrigen als ein sehr faustsicherer und gewandter Maler, dem selbst eine große Fläche mit Kompositionen im Geschmack seiner Zeit auszufüllen nicht schwer fiel. Am Bildrande postirt er mit Vorliebe und nach Brauch einen muskelstarken Schlagetodt oder auch mehrere, dann kommt eine etwas gedrängte Mittelscene und dahinter ein hügeliges und reichgestaltetes Landschaftsbild. Das Kolorit war, wie aus der verhältnismäßig unberührten Schilderung der Verleumdung hervor zu gehen scheint, ziemlich warm und ohne zu starken Schatten. Auch modellirt der Maler jetzt wieder fast ganz im vollen Lichte. Die Zeichnung wird durch einen gewissen Schematismus, die Landschaft durch zu große Weichheit der Linien und Häufung der Motive beeinträchtigt. Meisterwerke sind demzufolge alle diese Malereien nicht, aber sie haben sich, unter dem Gesichtswinkel ihrer Entstehungszeit betrachtet, ihres Daseins ganz und gar nicht zu schämen. Bock selbst rühmte sie als

„köstlicher, ratlicher und fürstlicher“ als die übrigen von ihm gefertigten Werke.

Eines der Gemälde hat eine spezielle Aufmerksamkeit zu beanspruchen: die Allegorie der Verleumdung im Vorzimmer des Rathauses. Als direkte Vorlage hat Bock nicht nur die Erzählung des Lucian vorgelegen, sondern auch der Stich des Cornelius Cornaro (1573) nach einer Zeichnung des Federigo Zuccaro. Bock hat in seinem großen Wandbilde beide Darstellungen zu verbinden gesucht.

Zuvor müssen wir jedoch ein umfangreiches, bislang unbekannt gebliebenes Leinwandbild besprechen, das in einem Nebenzimmer der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel aufgehängt ist. Dieses ca. zweiundeinhalb Meter lange und ca. einundeinhalben Meter hohe, mit Leimfarben gemalte Bild ist in fast ganz genauem Anschlusse an jenen erwähnten Stich entworfen. Von nennenswerten Aenderungen sind nur diejenigen des Kopfes der von der Wahrheit fortgeführten Kunst und die in der Landschaft zu bemerken. Der erstere ist jugendlicher geworden, die letztere in eine Seelandschaft verwandelt.

Das Gemälde trägt keine Bezeichnung, doch ist Bocks Urheberschaft nicht zweifelhaft, wenngleich das etwas rötliche Inkarnat ihm um diese Zeit nicht mehr recht eigen zu sein pflegt. Vielleicht ist dies Leinwandbild auch schon früher entstanden und hat später für das in den Dimensionen viel bedeutendere Wandgemälde als Vorlage gedient.

Im Rathausbilde werden wir in einen im strengen klassischen Stile gehaltenen Raum geführt, der sehr weit gegen eine gebirgige, mit Städten und Dörfern übersäte Landschaft geöffnet ist. Zur Linken tront der König mit den Eselsohren. Laut schreiend streckt er seine linke Hand gegen die Verleumdung aus. Mit der Rechten greift er an den Riegel eines Schlosses, mit dem ein zur rechten Seite auf Waffen sitzender und durch ein Tuch geblendeter Mann gefesselt ist. Pallas Athene, die hinter und zur Seite vom Trone steht, sucht des Königs Absicht zu hindern, aber der Ausdruck im Antlitze des Fürsten lehrt, daß er nicht auf sie, sondern auf die Unwissenheit und den Verdacht zu seiner Linken zu hören gewillt ist.



HANS BOCK d. ä. Die Verleumdung.

Basel. Rathaus.


Stadt-
bücherei
Elbing

Vor seinem Fürstensessel erscheint, vom Neide herbeigezerrt, die gleißende Verleumdung, die einen kleinen, nackten, tiefbetrübten Knaben an den Haaren herbeischleppt. Die Unschuldsbeteuerungen desselben machen die Einflüsterungen der Genossinnen jener, der Hinterlist und Falschheit, unwirksam. In der rechten Ecke der Bilder wird ein bekränzter Mann, die Kunst (oder die Renaissance) von Hermes zur Wahrheit und aus diesem ungastlichen Raume hinweggeleitet.

Auf dem älteren Leinwandbilde dagegen ist die Halle geschlossen, die letzte Gruppe, wie die erstere zur Linken sind dieselben. Jedoch sind am Trone des Fürsten noch die vier Höllenhunde, die beratenden Weiber, echte und rechte Hexen hinzugefügt, in der Mitte vor dem Tronsitze ist der schlangenfüßige, alte Mann, dessen Hand nach der abgehenden Kunst sich ausstreckt, gemalt. Das tobende Meer mit dem untergehenden Schiffe erblickt man nur durch ein kleines, viereckiges Fenster.

Fassen wir noch einmal die Unterschiede zusammen, so ergibt sich, daß in dem Rathausbilde der Aufbau selbständiger ist, sowohl was die Anordnung der Personen, als auch was den Aufbau der Landschaft anbelangt. Ferner sind die Untiere am Trone des Königs fortgelassen, die Verleumdung mit dem Kinde, der Hinterlist und Falscheit, dem Neide eingefügt. Dadurch ist der innere Zusammenhang mit der fortgeführten Kunst ganz rechts, oder wie auch vorgeschlagen wurde, mit der fortgeführten Renaissance, sehr erheblich gestört; die Landschaft ist endlich ein integrirender Teil geworden. Auf dem Wandbilde ist aber auch die ganze Scene, ich möchte sagen, sonniger, harmloser geworden. Es fehlt der dramatische Charakter. Man glaubt den Leuten ihre Schlechtigkeit nicht recht; in der gemalten Kopie des Stiches dagegen atmet die ganze Komposition eine tiefgehende Leidenschaftlichkeit. Es ist bezeichnend für unsern Künstler, daß, sobald er frei schuf, ihm dieser Sinn mehr oder weniger abging.

Wir haben kein späteres Werk seiner Hand mehr erhalten — Bock hatte auch alle Gaben, die in ihm lagen, soweit ausgebildet, als er es vermochte. Nur das darf man sagen: wäre der

Künstler auf den Bahnen eines schärferen Naturstudiums geblieben, so würde er ohne Zweifel noch mehr geleistet haben. Jedoch auch so ist er unter die hervorragendsten Künstler in der Schweiz, sowohl als Portraitist, wie als Historienmaler, zu rechnen. Auch vor den Kollegen im „Reich“ hatte er sich nicht zu schämen. Seine Tätigkeit als Geometer sei nur erwähnt.

Wann Bock gestorben ist, können wir nicht genau feststellen. Im Jahre 1623 kommt sein Name noch in den Akten vor. Vielleicht ist er bald nachher verschieden.

Von seinen Söhnen Felix (1578 geboren, 1614 in der Zunft aufgenommen) und Peter kenne ich, außer dem wahrscheinlich ihnen zuzuschreibenden Wandbilde, der Gerechtigkeit, im Baseler Rathause, keine selbständigen Arbeiten. In diesem Werke bricht sich ein gewisser venetianischer Charakter Bahn. Dagegen sind von den Söhnen Hans und Niklaus einige Federzeichnungen erhalten. Des ersteren Geburt ist in Basel nicht eingetragen, es findet sich einzig die Notiz, daß ein Hans Bock 1595 eine M. Steiner heiratet. Als Zeichner ist er mir zuerst 1593 bekannt geworden in einer Kopie nach Andreani's Holzschnitt: der Raub der Proserpina, nach Giovanni de Bologna. Die Federzeichnung ist signirt „Hans Bock der Jung anno Christi 1593“. Es ist wohl eine Schularbeit. Der junge Maler bekundet jedoch eine sichere Hand und gutes Farbengefühl in der weißen Höhung. Ebenfalls nicht untüchtig ist das Blatt „die Jugend“ nach J. Ligozzi's Schnitt. Der manirirte Stil der Periode herrscht selbstredend überall. Das Blatt ist bezeichnet: „Hans Bock der Jung noch paolo Verones anno 1595 in Venetia.“ Oder war der junge Mann damals in Venedig? Wohl kaum, denn wozu hierselbst einen Holzschnitt Ligozzi's kopiren? Die wenigen andern Zeichnungen bewegen sich in ähnlicher Richtung. Ob und welche Portraits er vielleicht von den in Basel erhaltenen und zum Teil etwas an Bock d. ä. erinnernden, gemalt hat, kann ich nicht sagen.

Von Nikolaus Bock, der 1623 die Zunftmatrikel erhielt, sind mir auch nur sehr wenige Federzeichnungen vorgekommen. Zunächst wäre einer Grablegung Christi nach einem Clair obscure Andreani's, dem quasi Hauslehrer der beiden jungen Bock,

zu gedenken. Sie ist mit der Feder und weißer Höhung ziemlich energisch ausgeführt und signirt: 1610 In Raffensburg NB. Erst im Jahre 1619 taucht er wieder mit einigen getuschten Federzeichnungen auf, die theatralisch aufgefaßt sind. In diesen Handrissen, wie in den wenigen von 1610 wiegt die überzierliche, kalte, manirirte Weise, wie sie durch Aaken, Spranger, Heintz etc. gepflegt worden war. Weiter können wir Nikolaus Bock nicht verfolgen. Sein Todesjahr ist bis jetzt unbekannt.

Sehr oft kann man das Monogramm von Georg Wannenwetsch auf Handzeichnungen, insbesondere auf Entwürfen für Glasgemälde sehen, ebenso selten aber seine eigenen sehr geringen Zeichnungen. Er war offenbar ein Sammler und Unternehmer, für den andere zeichneten. Die Handrisse sind, soweit ich sehen kann, in der herrschenden Manier entworfen. Bock d. ä. scheint das Ideal unseres Wannenwetsch gewesen zu sein. Wenigstens kopirte er noch im höheren Alter (1590) eine getuschte Federzeichnung desſelben mit einer Versammlung der olympischen Götter.[225] Wannenwetsch muß ca. 1560 geboren sein, denn er empfing 1585 die Zunftgerechtigkeit. Sicher nachweisbar ist er sodann bis 1616. Gleichzeitig existirte, um einen eventuellen Irrtum zu verhüten, in Basel ein Hans Georg Wannenwetsch, der sich 1581 mit Clara Gürtler verehelichte und ebenfalls 1585 in die Zunft aufgenommen wurde. Endlich erneuert ein Jakob Wannenwetsch 1609 die Ehrenzunft. Arbeiten dieser beiden sind mir nicht zu Gesicht gekommen.

Der hervorragendste Nachahmer oder Schüler Hans Bocks d. ä. ist aber Joseph Heintz. Er war der erste Basler Künstler,[226] der im Auslande Ehre und Erwerb suchte und fand.

Lange hat große Ungewißheit über des Malers Geburtsort und Geburtsjahr gewaltet, obwohl die Akten teilweise schon seit langem publizirt oder doch sehr leicht zugänglich waren. Joseph Heintz ist zu Basel im St. Albanquartier am 11. Juni 1564 als der Sohn eines Daniel Heintz geboren worden. Dieser Daniel, der im Dezember 1573 das Hauptschiff des Berner Münster einwölbte und den mächtigen Turm ausbauen sollte, galt bisher stets als der Bruder unseres Malers. Aber dieses

frühe Datum läßt denn doch stark daran denken, daß der angebliche Bruder in Wirklichkeit der Vater war.[227] Die Familie muß übrigens in Basel erst eingewandert sein, denn in den Trauungsregistern konnte ich keine Eintragung der Ehe des Vaters unseres Malers finden. Ebenso unbekannt, wie seine Geburtsſtätte, war bisher seine Herkunft als Künstler. Sämtliche Kunstgeschichten überspringen die Jugend unseres Heintz vollkommen und beginnen die Darstellung seines künstlerischen Wirkens mit seinem Aufenthalte in Prag. Und doch ist der Weg, den Heintz als Lehrjunge der edlen Malerei beschritt, ein so klar vorgezeichneter, wie nur irgend ein anderer.

Joseph Heintz erhielt seine erste Ausbildung in Basel. Und zwar war sein Meister, wie ich vollkommen überzeugt bin, Hans Bock d. ä. In einem Sammelbande der öffentlichen Kunstsammlung des Heimatortes unseres Künstlers, Bd. U_4. 60, findet sich eine große, schwarz getuschte Federzeichnung, die die Bezeichnung trägt: „Joseph Heintz 1582 siner Lehr im 4. Jar.“

Als Motiv hat der Knabe das gerade in diesen Jahren so überaus beliebte Urteil Salomonis gewählt. Die an Figuren überreiche Komposition ist sehr bezeichnend für den Grundcharakter dieser „genialischen“, sich so gerne als Michelangelos träumenden Künstlerschaar der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. In einem groß angelegten und prunkvoll verzierten Raume sitzt im Vordergrunde inmitten einer zahlreichen Versammlung der König Salomo und spricht das bekannte Urteil. Auf den ersten Blick fällt das Geschick im Aufbau, wie auch die nicht üble Zeichnung und Lavirung auf. Allerdings kennt man bei näherem Zusehen manche Gestalt wieder, drängt sich in den Köpfen das Maskenhafte, in den Gewandungen das Gelegte hervor, in der Behandlung des Tuschpinsels die ungenügende Gewandtheit, die zu geringe Vermittlung von Licht und Schatten auf; nichtsdestoweniger aber erweckt des achtzehnjährigen Jünglings Arbeit viele Hoffnung für künftige Tage. Als spezielle Besonderheit machen sich in der Zeichenweise die kleinen tüpfelnden Pünktchen und Striche bemerkbar, die mich schon daran denken ließen, ob Heintz nicht etwa in diesem

Falle am ehesten einen niederländischen Kupferstich als Vorlage für seine Zeichnung hatte. Doch konnte ich bislang keinen Stich als Original nachweisen. Es würde eine solche direkte Anlehnung ja für den jungen Menschen nur sehr erklärbar sein, noch mehr, wenn man bedenkt, daß sein Lehrer Hans Bock war. Denn daß dieser in der Tat Heintz die erste Unterweisung angedeihen ließ, dürfte nach der Gesamterscheinung des Blattes kaum bezweifelbar sein. Das „Atelier" Bock's schaut überall hindurch. Auch kann man wohl annehmen, daß der alte Heintz, der selbst sich eines guten Ansehens erfreute, seinen Sohn dem berühmtesten Maler in seinem Wohnorte, und das war ohne Widerrede Hans Bock, in die Lehre gegeben hat. War aber wirklich Bock nicht selbst unseres Künstlers Lehrherr, so war es ein diesem sehr nahestehender Maler, der, wie jener, unter dem Einfluß der niederländisch-italienischen Richtung stand.

Leider haben wir, so viel ich weiß, keine weitere Arbeit von Heintz, die unter direkter Einwirkung der damaligen baslerischen Schule entstanden ist. Aber welcher Künstler hätte in Basel selbst noch in diesen Jahren sich dem Einflusse des größten Malers, der je innerhalb des Mauerringes dieser Stadt weilte, zu entziehen vermocht? Holbein darf, wie wir schon bei Hans Bock d. ä. wahrnahmen, als die oberste künstlerische Instanz der baslerischen Künstlergesellschaft auch für diese späten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts betrachtet werden.

Wäre ich ganz streng chronologisch nach den Daten der Zeichnungen verfahren, so hätte ich sogar Holbein vor Bock nennen müssen, aber der erstere kommt denn doch nur etwa in dem Sinne in Betracht, wie heutigen Tages für den Schüler eines modernen Koloristen Tizian oder Rubens. Es ist zudem wahrscheinlich, daß Bock die direkte Anspornung zum Studium Hans Holbein d. j. gegeben hatte. Bock hatte kurz vorher die Fresken des großen Augsburgers kopirt und stand eine Zeit lang selbst unter dem Drucke dieser Künstlerindividualität. Er hatte die Kreuzigung Christi nachgezeichnet und in Folge dessen wahrscheinlicherweise hat auch Joseph Heintz dasſelbe Blatt

nachgezeichnet. Die Kopie wird heute in der Sammlung der Basler Künstlergesellschaft aufbewahrt. Sie schließt sich enger an das Original an, als die Tuchzeichnung Bock's. Die Bezeichnung lautet: Joseph Heinz noch eynen Holbeynschen 1581.

Glücklicherweise können wir die Spuren dieser Studien nach Holbein noch etwas länger verfolgen. In dem an Zeichnungen unseres Künstlers ungewöhnlich reichen Kabinette zu Berlin befindet sich ein Studienblatt (Nr. 3686), das rechts oben bezeichnet ist: HBHolbein Joseph Heinz 83. Auf der oberen Hälfte des Blattes sprengt ein Reiter, seinen Streithammer schwingend, auf hochaufgerichtetem Rosse nach rechts. Die Füße des Reiters und die Hinterbeine des Pferdes fehlen. Etwas tiefer sitzt links, im Profil, ein hämmernder Schmied. In der Mitte darunter sehen wir ein bekränztes Bauernmädchen im Tanzschritt nach links eilen; auf ihrer Linken ruht eine andere rechte Hand. Dieses tanzende Mädchen, wie der Reiter sind der Provenienz nach bestimmbar; sie entstammen dem bekannten Fresko Holbeins am Hause „zum Tanz". Für den Schmied vermag ich jedoch das Original nicht anzugeben. Daß Holbein'sche Werke überall, also auch für den Schmied zu Grunde lagen, möchte schon aus dem Orte der Signatur des Künstlers zu folgern sein. Sie soll offenbar für das ganze Blatt Giltigkeit haben.

Das technische Mittel ist überall schwarze Kreide; die Zeichenmanier einfach und sorgsam, fast penibel. Nur fühlt man zu sehr den Kopisten. Es fehlt die Erfassung und die Kenntnis von innen heraus. Auch ist der Knochenbau Heintz kein gelöstes Rätsel.

Gewisse Ähnlichkeiten in der Zeichenweise scheint mir mit diesem Blatte eine andere Kreidezeichnung in Berlin zu haben. Auf einer Art von Piedestal liegt auf der Seite in Vorderansicht ein schreiender mit Fledermausflügeln ausgestatteter Teufel, auf den ein himmelwärts deutender Engel tritt. Auf dem Sockel steht die Inschrift: *ΑΡΧΙ, ΣΓΡΑΤΗΓΩΙ.*

Trotz der recht zweifelhaften Bezeichnung glaube ich, daß die Zeichnung von Heintz herrührt und daß sie der etwas ängstlichen, kalten Zeichenweise mit roter und schwarzer Kreide wegen etwa in das Jahr 1583 zu setzen ist.

Durch sämtliche Kunstgeschichten geht seit Sandrat die Notiz, Kaiser Rudolf II. von Deutschland habe Heintz nach Rom geschickt. Aus dieser sehr allgemeinen Angabe wird in der neueren Literatur gefolgert, daß Heintz vom Kaiser seiner weiteren künstlerischen Ausbildung wegen nach Italien gesandt wurde. Janitschek[228] schreibt: „ein Glück für ihn war es, daß ihn der Kaiser gleich 1594 nach Italien sandte, um Kopieen herstellen zu lassen, wo er Correggio, die Venezianer studirte."

An derartigen Bemerkungen ist nur richtig, daß der Kaiser nach Sandrat den Künstler einmal nach Italien reisen ließ. Ein Glück war es in dem Sinne, daß es eben immer ein Glück ist, besonders für einen Künstler, Italien wieder zu sehen. Die bei Janitschek notirte Zahl ist, wie wir sehen werden, ebenso unrichtig, wie fast alle seine anderen biographischen Notizen über Heintz.

Zwei Handzeichnungen in der Sammlung des Erzherzogs Albrecht in Wien beweisen unumstößlich, daß unser Künstler bereits 1585 in Rom war und 1587 sich dort noch aufhielt. Auf dem einen Blatt ist der hochschnäbelige Bug eines Schiffes gezeichnet, das von einem kräftigen Schrittes nach rechts schreitenden Weibe an einem dicken Seile gezogen wird. Auf dem Buge steht, von einer Säule getragen, die Gestalt einer Göttin. Die Beine der Dienerin bekleidet ein vom Gürtel herabfallendes antikes Gewand, das das rechte Bein bis zum Knie unbedeckt läßt. Den mit einer Kinnbinde umwickelten Kopf wendet die Frau uns voll zu.

Es ist hier jene Vestalin dargestellt worden, die das Schiff mit dem Bilde der Cybele bewegte.[229]

Die Formen sind sehr robust, „michelangelesk". Die Gewänder sind in fliegende, etwas konventionell gelegte breite Falten geordnet, die Zeichnung ist nicht fehlerfrei, die Tuschirung ziemlich flüssig. Die kleinen skizzenhaften Reliefs an der Schiffswand sind leicht und ganz elegant hingeworfen. Mir scheinen in der Formensprache und in der technischen Durchführung noch Einflüsse des baslerischen Ateliers zu herrschen. Es ist übrigens recht bezeichnend für diese Zeit, daß die Skizzen verhältnismäßig am besten gelungen sind.

Die Signatur lautet: „nach Polidor Josus Heinz Rom 1585."

Auf dem anderen Blatte aus diesem ersten römischen Aufenthalte (No. 298) sprengen zwei Reiter rechts hin.[230] Es ist signirt: „Joseph Heinz Rom 87 noch raphl in camo del papa." Man hat den Eindruck, als ob der Künstler nach einem Relief gearbeitet hätte, so flach ist alles modellirt. Uebrigens ist die Tusche wenig durchsichtig im Schatten und fleckig aufgetragen. Die Muskeln treten übermäßig heraus. Gerade durch diese starke Betonung der Anatomie fühlt man doppelt, daß der Zeichner sich die Kenntnis des menschlichen, wie tierischen Körperbaues durchaus nicht vollkommen erworben hatte. Die Neigung zur „Manier" scheint mir überhaupt in dieser Zeichnung unverhüllter wahrnehmbar, als bisher. Allerdings auch ein feinerer Strich.

Vor 1591 sind mir keine weiteren datirten Zeichnungen und leider nicht ein einziges Gemälde bekannt geworden. Wörmann's Angabe in seiner Geschichte der Malerei, daß Heintz durch Hans von Aacken dem Kaiser bekannt geworden ist, beruht auf einem Irrtume.[231] Sicher ist es hingegen, daß Heintz vor Aaken am 1. Januar 1591 zum Kammermaler des Kaisers ernannt wurde. Damit gesellte er sich dem Künstlerkreise zu, den dieser Fürst in Prag um sich versammelt hatte. Darüber, wie lange sich der Maler dann in der böhmischen Hauptstadt aufhielt, sind wir nicht unterrichtet. Die oben angemerkte Behauptung Janitschek's ist willkürlich; denn wir wissen durch doppeltes Zeugnis bestimmt, daß Heintz sich bereits 1593 zum zweiten Male in Rom aufhielt. Am 27. Januar 1595 stellt das Hofzahlamt den Betrag von 150 Goldkronen zurück, den L. von Harrach zu Rom „in ihrer maj. namen den andern juli verschinnes drei und neunzigsten jares Josephen Heincz, irer maj. cammermaler, fuergestreckt und welche er demselben wieder bezahlt habe."[232] Neben dieser archivalischen Angabe haben wir als zweiten Beweis eine Zeichnung des Künstlers anzuführen. In der Albertina findet sich eine vorzügliche Kreidezeichnung mit der Signatur: Heintz Romæ 1593. Pa. C$^{ar.}$ Cae Sig.

Auf einem Felsen sitzt neben einem Jüngling ein alter Satyr, der jenen umfaßt und fast zärtlich auf ihn einspricht

und ihn die Syrinx blasen lehren will. Wir haben also eine freie Kopie der bekannten antiken Gruppe mit Pan und Olympos vor uns. Dieses Blatt bietet uns auch einen vortrefflichen Beleg für Sandrat's Worte: „Der Kaiser schickte ihn nach Rom, allwo er die fürdrefflichsten Antiken — mit großer Emsigkeit und Fleiß zu Papier gebracht." Des alten Künstlers Worte stimmen nicht nur für das gewählte Motiv, sondern auch für die Ausarbeitung desſelben, die in roter Kreide mit hin und wieder auftretenden schwarzen Schatten sorgsam gegeben ist. Das Verständnis für den Körperbau ist in den letzten sechs Jahren in Heintz erheblich gewachsen. Aber auch die technischen Fähigkeiten sind viel ausgebildeter. Es tritt dies besonders in der Modellirung hervor, die allerdings etwas zu massig, in Bezug auf die Muskeln besonders zu knollig, aber trotzdem im allgemeinen runder und weicher ist. Interessant ist es, zu sehen, wie das Gefühl des Malers mit dem Charakter des Bildwerkes in Konflikt kommt. Den kalten Marmor einfach abzuzeichnen, ist Heintz offenbar wider die Natur. Er muß die strengen plastischen Gedanken in malerische übersetzen, will aber trotzdem eine Kopie geben und so kommt eine malerisch-plastische Wiedergabe der Gruppe zu Wege, die jeden Archäologen mit einem gelinden Entsetzen erfüllen wird.

Es ist dieser Zwiespalt, in dem sich unser Heintz befand, bereits J. C. Fuessli aufgefallen, der im I. Bande seiner Künstlergeschichte pag. 55 sagt: die Gelegenheit, die er hatte, nach den Antiquen zu zeichnen, sollte zwar glauben machen, daß er sich eine vollkommene Geschicklichkeit im Zeichnen zu Wege gebracht hätte; allein ich muß gestehen, daß er in diesem Stück nicht allzu korrekt gewesen. Ob er schon so lang sich in Italien aufgehalten und so viele Modelle von den besten Statuen gesammelt und nachgezeichnet, ich glaube zwar, er habe die Schönheit derselbigen genug eingesehen, allein sein Naturell könnte sich an eine so mühsame Art nicht gewöhnen — er suchte sich also ein anderes Muster, bei welchem Natur und Lieblichkeit zu finden sein möchte und das fand er glücklich an dem großen Correggio."

Es muß übrigens betont werden, daß sich die glatte, saubere, offenbar auf glänzende Wirkung berechnete Art und Weise,

die die Malerei unseres Künstlers in späterer Zeit zeigt, bereits klar und deutlich auf der soeben erwähnten Kreidezeichnung ausprägt. Erheblich schwächer ist die Kopie nach der Statue eines Satyrknaben, der im Begriff ist, eine Traube in das geöffnete Maul eines rechts neben ihm auftauchenden jungen Tigers fallen zu lassen. Die Technik ist nach Mitteln und Behandlung ähnlich, wie die des vorhergenannten Blattes, aber die Linienführung ist befangen, nahezu schülerhaft. Sollte dies Blatt wirklich diesem zweiten römischen Aufenthalt zuzuweisen sein und ich glaube, daß wir es tun können, so entstammt es wohl der ersten Zeit seiner Kopistentätigkeit. Auch Michelangelo's hat Heintz nicht vergessen. Denn trotz kleiner Veränderungen ist das Blatt in Berlin mit drei Männern, die im Begriffe sind, ein Kreuz aufzurichten, an dem ein Mann mit dem Kopfe nach unten hängt, ohne Zweifel eine Studie nach Michelangelo's Bild in der Paulina.[233]

Dieser römischen Periode müßten fernerhin, wenn echt, drei Kopieen nach Raphael's Amor und Psyche angehören. Die Blätter sind mit Feder und weißer Höhung nicht übel vollendet; nur ist die Kopie als solche zu kenntlich.[234]

Nach Angabe der alten Biographen studirte Heintz in Italien von den Malern besonders auch die Venezianer. Ein Studienblatt in der Albertina gibt davon Zeugnis. Ein reich gewappneter Ritter sprengt, vom Rücken gesehen in den Hintergrund („nach P. Veronese"). Zwischen und unter den Hinterbeinen des Pferdes hat der Künstler die Figur eines alten Mannes skizzirt. Die flotte und schöne Federzeichnung ist mit schwarzer Tusche und Ocker recht geschickt in Effekt gesetzt.

Leider haben wir, soweit ich unterrichtet bin, nur vier datirte Gemälde von Heintz. Die erste Datirung ist die von 1594 auf dem Portrait des Kaisers Rudolph in Wien (Belvedere), die zweite auf einem Familienbildnisse in Bern von 1596, die dritte auf einem mythologischen Bilde in Schleisheim von 1599 und die vierte von 1609 auf einem Gemälde in Wien. Es liegt auf der Hand, daß es sehr schwierig ist, bei einem Maler dieser Periode, der auf der Höhe der Meisterschaft steht, die nicht einmal große Anzahl von Bildern innerhalb der uns noch bleibenden ca. 15 Jahre

zu klassifiziren. Ich muß offen bekennen, daß ich mir dies nicht zutraue. Denn Färbung und Behandlung stehen sich z. B. bei den mythologischen Bildern so nahe, daß man sie fast sämtlich um das Schleisheimer Bild von 1599 gruppiren möchte. Ich bin sicher, wie dies meiner Ansicht nach ja auch die Bilder beweisen, daß Heintz 1594 nicht anders den Pinsel führte, als in seinem Todesjahre.

Das Portrait des Kaisers Rudolph II. im Belvedere ist mit Monogramm und Jahreszahl 1594 bezeichnet. Das Bild ist klein und gibt nur die Halbfigur des Monarchen in dreiviertel en face Ansicht. Der Fürst ist in ein einfaches schwarzes Gewand gekleidet, dem durch eine schmale, weiße Halskrause und eine dünne Goldkette ein wenig das ernste Ausſehen genommen wird. Ueber die Schultern hat er einen Mantelkragen mit goldgestickter Einfassung geworfen und auf dem Haupte trägt er eine hohe hutartige schwarze Mütze, die mit Goldknöpfen als Borte und einer kleinen weißen Feder geschmückt ist.

Die Auffassung des ziemlich runden und von einem kurz gehaltenen braunen Vollbarte umsäumten Antlitzes mit den etwas glotzenden Augen und dem vorgeschobenen Munde, ist matt und konventionell. Die Züge haben nicht entfernt die Energie, wie die der Bronce-Büste in der Ambraser-Sammlung. Die Farbenwirkung ist ganz harmonisch, nur kommt durch die zu starke Verwendung von Weiß ein, ich möchte sagen leichenhafter Ton in die sonst nicht unkräftige Färbung hinein. Die Detailausführung ist sorgsam und elegant, fast geleckt.

Lebendiger, wenigstens in einzelnen Teilen, als dies Portrait, das Wörmann meines Erachtens überhaupt zu hoch stellt, wenn er es als das „genießbarste“ der Wiener Bilder kennzeichnet, ist das Selbstportrait des Künstlers mit Bruder und Schwester. Das Oelbild befindet sich jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung zu Bern. Es ist mit Namen und Jahreszahl 1596 signirt. Der Maler selbst ist in ein schwarzes Gewand mit weißer Halskrause gekleidet und blickt gerade aus dem Bilde heraus. Die Linke hält die Palette und die Rechte malt an der weißen Stirnbinde des Portraits einer jungen Frau, eben der Schwester. Ein junger, auf letzteres herabblickender Mann hält die Tafel

mit dem Bildnisse der Frau und steht dem Künstler zur Linken. Ueber dem Kopfe eines Jeden ist das Alter angegeben. Bei dem Künstler selbst um ein Jahr zu jung.

Der Ausdruck ist zu wenig charakteristisch; die Färbung etwas kräftiger, als sonst. Immerhin herrschen die bläulichen schweren Schatten wieder zu stark vor. Sie bewirken jenes eigentümliche, leichenhafte Ausſehen der Personen. Nach Sandrat's Worten zu schließen, scheint Heintz nicht all' zu lange nach seiner Rückkehr aus Italien das Bad der Diana für den Kaiser gemalt zu haben, das heute die Belvederegallerie besitzt.

In einer felsigen Waldlandschaft tritt Actäon mit seinen zwei nach Wasser lechzenden Hunden, wie durch ein Felsentor heraus an das Ufer eines lauschigen, pittoresken Weihers. Mit Erstaunen sieht er sich einer Gruppe von acht badenden Frauen gegenüber, die im ruhigen Genusse des kühlen Bades und des warmen Sonnenscheines sich im Spiegel des Wassers an ihrer Schönheit freuen, auch ruhig daliegen oder sich zu bekleiden beginnen. Ein Teil hat den Jäger bemerkt und sucht erschreckt sich zu verbergen; selbst wenn diese Absicht nur dadurch zu erreichen ist, daß sie ihren weißen Leib im Schatten der etwas überhängenden Felsen fest gegen das graue Gestein anpressen, wie z. B. jene Nymphen dort am jenseitigen Ufer, an dessen Rand der Jäger wie erstarrt stehen geblieben ist — getroffen von den Wassertropfen, die die beleidigte Göttin, auf deren jungfräulichen Körper gerade des Frevlers Blicke gefallen waren, mit schneller Hand geschleudert hatte.

Heintz hat sich offenbar ernsthaft in seinen Stoff versenkt. Er hat es versucht, den Effekt, den das plötzliche Erscheinen des Mannes innerhalb des ahnungslosen Kreises der badenden Jungfrauen hervorrufen mußte, dramatisch abgestuft darzustellen. Und man muß zugestehen, daß der Künstler diese Aufgabe nicht übel gelöst hat. Daß die Frauen und der Jäger miteinander Komödie spielen und jede bemüht ist, sich recht vorteilhaft zu präsentiren, ist ja klar, aber Heintz geht in diesem Bilde, wenigstens was diese Frage betrifft, nicht weiter, als z. B. Piloty es in unserer Zeit auch getan hat.

Manirirter, als die Darstellung des psychischen Elementes ist unleugbar das physische. Solche Körper, wie sie Heintz auf diesem Gemälde malte, gibt es vom Gesichtspunkte der Färbung aus, einfach nicht. Die Töne sind nach einem bestimmten Plane zusammengestimmt, gleichgiltig ob auf diese Weise ein Körper grünlich oder graugelblich u. s. f. wird. Auch die Zeichnung der Gestalten läßt in Bezug auf Formenschönheit zu wünschen übrig. Langbeinige, knochige und magere Frauen, die durch ungenügende Modellirung wie abgeplattet erscheinen. Daß Heintz, wenn er sich der Natur direkt gegenüber befand, ganz anders malen konnte, werden wir noch sehen. In diesen kleinen Bildern schuf der Künstler ganz offenbar nach einem abstrakten Ideal, sowohl in der Färbung, wie in der Zeichnung, wie endlich in der Malweise. Mit dem Pinsel eines Miniaturmalers wird dem Körper eine Glätte und ein Glanz verliehen, den der Theoretiker sich eventuell als „schön" zusammengeklügelt, den der Künstler aber niemals wahrgenommen haben konnte. Zudem fehlt gerade in diesem Bilde etwas die feine Lichtverteilung. Die Gegensätze sind stärker, als sonst.

Die Landschaft, auf die von links her ein Sonnenstrahl fällt, ist kleinlich in der Einzelbehandlung und im Zusammenbaue koulissenhaft.

In Berlin befindet sich übrigens eine Handzeichnung von sechs offenbar überraschten Frauen, die sich wie eine Studie zu dem Bilde ausnimmt.[235]

Ehe ich auf die Frage eingehe, wem Heintz in seiner eigenen Reifezeit nachzustreben scheint, möchte ich die Entführung der Proserpina durch Pluto besprechen. Sandrat berichtet, daß Heintz diese Darstellung für den Kaiser gemalt habe. Dieser soll ein so großes Wohlgefallen an dem Bilde gehabt haben, daß er den Künstler beauftragte, das Motiv noch einmal zu behandeln. Auch soll er Heintz zugleich eine Pension ausgesetzt haben. In der aus dem Besitze des Kaisers Rudolph in das Belvedere in Wien gekommenen Bildersammlung befindet sich der Raub der Proserpina nicht, dagegen in der kgl. Gemäldegallerie zu Dresden. Ob wir das erste oder zweite Exemplar vor uns haben, ist einstweilen nicht zu entscheiden. Das Ge-

mälde ist schon im Inv. Guarienti (1753) als „Ens“ bezeichnet und weiterhin durch einen alten Stich von der Hand des Lukas Kilian beglaubigt.

„Oben braust der mit vier schnaubenden Rossen bespannte Wagen des Unterweltgottes nach links durch die Luft. Pluto hält die widerstrebende Geraubte, welche noch Blumen hinabstreut, fest im Arm. Unten auf blumigem Rasen stehen ihre Gespielinnen; neun zur Linken in ängstlicher Bewegung, acht zur Rechten, von denen einige noch der Proserpina die Hände nachstrecken.“ [236]

So günstig, wie zur Entstehungszeit dürfte heute das Urteil über das Gemälde kaum ausfallen. Die Gruppenbildung ist unfrei, die Personen sind wie Schachfiguren aufgestellt, die Bewegungen des Schreckens, der Angst, der Teilnahme, des Jammers, sind alle studirt und keine der Frauen vergißt auch nur eine Sekunde, daß sie beobachtet wird. Von dieser Sucht nach „Grazie und Anstand“ sind selbst die Pferde des Gottes nicht frei.

In Bezug auf Zeichnung, Modellirung, Färbung und Malweise der Körper müßte dasſelbe, wie bei dem vorhergehenden Gemälde wiederholt werden.

Die Landschaft ist, wie immer bei Heintz, in der Komposition zu reich, in der Behandlung des Einzelnen zu detaillirt. Der allgemein herrschende Ton ist ein dunkles Grün, in das von einer Seite her gewöhnlich ein scharfer Sonnenstrahl fällt, der den erleuchteten, gelblich-grün gefärbten Punkt wie eine Oase heraushebt. Dabei ist ein starkes perspektivisches Zurückweichen der Gegend sehr beliebt.

An dieser, bei Heintz stets und stets wiederkehrenden Auffassung und Durcharbeitung der Landschaft muß man, meiner Meinung nach, anknüpfen, will man sich in der Frage vor Irrtümern bewahren, welcher Schule unser Künstler in Wirklichkeit besonders nachstrebte.

Eine solche Behandlung der Landschaft finden wir einzig bei den Niederländern. Künstler, wie Gillis van Coninxloo, Hans von Aaken könnten unserem Meister als direktes Vorbild gedient haben, so eng ist die Verwandtschaft in diesem Punkte.

Dieselbe Färbung, dasſelbe blitzartige Erleuchten der Landschaft, dieselbe tiftelige Einzeldurchführung. Bei den Italienern, bei Correggio, dem nach den alten Historikern Heintz nachgeeifert haben soll, trifft man niemals eine derartig behandelte Landschaft an.

Unzweifelhaft hat es etwas Gequältes, wenn wir annehmen wollten, daß unser Maler in den landschaftlichen Partien seiner Bilder die niederländischen Meister herangezogen hätte, in dem Figürlichen dagegen die Italiener. Ich will durchaus nicht bestreiten, daß Heintz mit Eifer und Erfolg die malerischen Qualitäten der alten Italiener, insbesondere Correggios studirt hat, aber diejenigen, die ihm auch beim Figurenmalen als Lehrmeister vorgeschwebt hatten, das waren die italienisirenden Niederländer. Und gerade daß Heintz mit besonderer Vorliebe Correggio studirt hatte, dürfte nicht nur kein Hindernis, sondern eine Förderung für die Einwirkung der Niederländer geboten haben. Wo und wann Heintz diese Künstler kennen gelernt hat, wissen wir nicht genau; am ehesten aber in Italien, wo die italisirten Niederländer eine große Rolle spielten. Und nachdem er zu Prag dem dortigen Künstlerkreise beigesellt worden war, mußte Heintz natürlich — im Wetteifer mit Spranger und Hans von Aaken — nur in seiner Richtung bestärkt werden.

Im engsten Zusammenhange mit den bisher erwähnten Gemälden unseres Künstlers steht das von 1599 datirte in der Kgl. Gallerie zu Schleisheim (No. 615). Auf der linken Halbseite des Bildes sitzt in der Mitte ein alter bekränzter, die Syrinx blasender Pan, hinter dem ein Knabe (Zeus) an dem Euter einer wegstrebenden, von einem Manne gehaltenen Ziege, zieht. Ein nur mit dem Oberkörper sichtbares junges Weib steht neben dem Hirten und scheint etwas in die rückwärts sich ausdehnende Landschaft hineinzurufen, in der man einen Pan erblickt, der auf dem Rücken ein Mädchen durch einen Bach trägt. Gegenüber dem Syrinxbläser sitzt auf einem braunroten Gewande eine unbekleidete, aus dem Gemälde herausſehende Nymphe, deren blondes, langes Haar die mit einem lose umgeschlagenen roten Gewande bekleidete Dienerin zur Linken kämmt. Rechts von dieser haben es sich zwei zechende Pane gemütlich gemacht,

von denen der zur Linken dem Beschauer den Rücken kehrt und den Leib eines halbliegenden jungen Weibes umfaßt; ein jugendlicher Gefährte läßt ihm Wein aus einem Schlauche in den geöffneten Mund laufen und soll auch der etwas weinseeligen Genossin in den emporgehaltenen Becher einen Trunk eingießen.

Für Heintz sind die Formen ungewöhnlich mächtig, die Lage der dem Pan gegenüber sitzenden Frau erinnert sogar etwas an Michelangelo's „Nacht". Die innere Durcharbeitung ist jedoch schwach. Nach den Anläufen zu urteilen, wäre der Künstler gerne derb und frivol geworden, aber seine großgliederigen Porzellanfiguren tun ihm nicht den Willen, sie vergessen den Anstand nicht und sagen sich und den anderen: es ist nicht so schlimm gemeint.

Erheblich besser, gesünder ist eine Venus im Belvedere zu Wien.

Auf einem Ruhebette liegt schlafend auf grünem, goldgesticktem Kissen und rot gewebter Decke unter einem hellgrünen Baldachine, ein junges, nacktes Weib in Lebensgröße. Das Haupt hat sich im Schlummer ein wenig zurückgeneigt und ist leicht auf die Seite herabgesunken; der linke Arm liegt auf dem Bettrande, das nur leicht eingezogene Bein ruht auf dem Fuße des aufgestellten linken Beines.

Heintz hat versucht, in die Körperlage möglichst viel Abwechslung zu bringen und zudem mit den großen Meisterwerken dieses Genres, die in der ersten Hälfte seines Jahrhunderts in Italien geschaffen worden waren, zu konkuriren. Sicherlich hat er sich viele Mühe gegeben und nach dem lebenden Modell gearbeitet. Dadurch sind die Formen auch viel schwellender und naturwahrer geworden. Nicht eine einzige der anderen akademischen Frauengestalten kann sich mit diesem jugendlichen, wirklich edel aufgefaßtem Körper messen. Und auch keines der weiblichen Aktbilder seiner Rivalen Spranger und Aaken. In der Wiener Gallerie hängt dies Bild des Heintz mitten unter vielen Malereien der beiden Letzteren, wodurch sich der Vergleich von selbst aufdrängt. Heintz geht dieses Mal als der Sieger hervor, sowohl hinsichtlich der naturwahren Auf-

fassung, wie auch hinsichtlich der in diesem Falle ziemlich natürlichen Färbung. Haben wir dieser Vorzüge gedacht, so wollen wir die Fehler auch nicht verschweigen. Frägt man sich, ob Heintz seiner Aufgabe nach allen Seiten hin gerecht geworden sei, so muß man dies verneinen. Insbesondere hat er die zweite Hauptaufgabe, eine Schlafende darzustellen, nicht erfüllt. Die Glieder sind nicht durch den Schlaf gelöst, sondern sie sind, wie im Wachen, angespannt.

Von seinen religiösen Bildern seien noch zwei mit einem kurzen Worte bedacht. Sie sind beide in Belvedere. Eine Kreuzigung und eine Kreuzabnahme.[237] Die Personen sind in ihrem ganzen Gebahren sehr übertrieben und gespreizt. Bezeichnend für diese Epoche ist es übrigens, daß die Maler und auch Heintz, z. B. in der Kreuzigung, nicht mit dem Holze und Kupfer zufrieden, auf Marmor malten. In der Kindheit und im Greisenalter der Kunst tritt eben das Materialprotzentum auf.

Endlich sei noch im Vorbeigehen auf eine Kopie unseres Heintz nach Lucas Cranach d. ä. hingewiesen. In der Belvedere-Gallerie hängt eine Judith von Cranach, die unser Maler zu einer Herodias umgeändert hat. Trotzdem ist das Bild nichts mehr und nichts weniger, als eine Kopie. Heintz hat nur kleine Veränderungen angebracht, z, B. der Herodias ein weißes Mieder statt des roten der Judith gegeben, den Hut etwas weniger schief aufgesetzt, ihr das Schwert genommen, eine Schale gegeben u. dgl. m. Ob Heintz sich Mühe gegeben hat, im Inkarnate und in der Zeichnung sein Vorbild nachzuahmen, ist möglich; jedenfalls ist es ihm vollständig mißglückt.

Die letzte Federzeichnung, die ich von Heintz kenne, ist die einer sitzenden Frau im Berliner Kabinette, die bezeichnet ist: 5. Januari 1600 Heintz. Dem Alter des Dargestellten nach zu schließen, muß das kleine Bildnis seiner Familie bei Hrn. Rahn-Meier in Zürich erst aus den letzten Jahren des Künstlers herstammen. Füßli sagt über dasſelbe: „dieses Gemäld ist auf Holz und von ausnehmender Stärke, vortrefflichem Kolorit und Delikatesse gemalet, ein Stück, so nichts weicht und in allen Teilen der Kunst groß.“ Er hat nicht Unrecht, denn das Bild zählt tatsächlich in jeder Hinsicht zu den besten des Malers.

Eine der bezeichnendsten Malereien unseres Künstlers ist die Vermählung (von Venus und Adonis 1609). Auf einer Estrade zur Linken sind vor einer reichen Renaissance-Architektur zwei Betten unter freiem Himmel aufgestellt. Vor ihnen hat sich auf einen Sessel ein unbekleideter junger Mann niedergelassen, über dessen Knie ein rosa Tuch liegt. An ihn gelehnt, steht ein junges, in ein durchsichtiges Gewand gehülltes Weib. Sie erfaßt mit der Rechten einen Blumenkorb, den ein Flügelknabe ihr darbietet. Weiter vorne ladet ein mit antiken Gefäßen bedeckter Tisch zum Male ein. Zur Rechten führen fünf Horen einen Tanz auf; kleine blumentragende und -streuende Putti sitzen und stehen herum; ebenfalls von rechts nähern sich dem jungen Paare drei Frauen mit Kannen in den Händen. Auf derselben Seite schwebt oben in der Luft der Zeusadler mit dem Blitze und dem Knaben Ganymed, begleitet von drei geflügelten Amoretten. Die blühende Landschaft, in der die Tänzerinnen sich ergehen, weicht, durchflossen von einem glitzernden Fluß, tief in den Hintergrund zurück und wird von einem blitzenden Sonnenstrahle beleuchtet.

Vornehmlich die Landschaft nimmt durch die schöne Perspektive und die Beleuchtung das Auge in Anspruch. Die Figuren sind, wie gewöhnlich, etwas „kühn" in den Farben, die die von Heintz stets beliebte Klarheit und Durchsichtigkeit haben. Allerdings wird dadurch die Erinnerung an Porzellanmalerei geweckt.

Spätere Werke von Heintz sind meines Wissens nicht erhalten. Ueber den äußeren Lebenslauf des Künstlers habe ich auch nur noch wenig nachzutragen. Seit dem Jahre 1602 bezog er einen höheren Gehalt (45 Gl.) und am 7. November 1603 erhält er außerdem noch einen Mietzinsbetrag von 100 fl. Ferner erscheint er 1604 als „konterfätter" im Steuerregister der Stadt Augsburg, woher auch wahrscheinlich seine Frau, Regina Grezinger, stammte.[238]

Paul v. Stetten sagt in seiner Kunstgewerbe- und Handwerksgeschichte (Augsburg 1779, p. 281) Joseph Heintz war ebenfalls hier Bürger und setzte sich hier. Dieser war ein den Alten gleichzustellender Maler und Architekt. Wir haben seinen



JOSEPH HEINTZ. Venus und Adonis.

Wien, k. k. Hofmuseen.


Stadt-
bücherei
Elbing

Angaben das im Jahr 1604 von Elias Holl erbaute Siegelhaus zu danken. Andere Notizen über die Tätigkeit unseres Meisters als Architekt sind mir nicht bekannt geworden und wird sich dieselbe, wie mir aus Stetten's Angabe hervorzugehen scheint, auf gewisse theoretische „Angaben“ beschränkt haben, wenngleich er in seiner Grabschrift als „Pictori et Architecto“ bezeichnet wird.[239]

Heintz starb zu Prag 1609, 44 Jahre alt, wie seine Grabschrift ungenau angibt, als ein Meister der „Cum antiquis comparandos“ war. Er hinterließ zwei Söhne und eine Tochter. Von dem einen Sohne weiß Füßli zu melden, daß er sich zu Venedig vielen Ruhm erwarb. Die Albertina besitzt eine Handzeichnung, die „1625 in Ven. Joseph Heintz“ signirt ist und wohl demnach von dem ältesten Sohne herstammt. Weiteres vermag ich über denselben nicht zu sagen.

Während Heintz seinen weiten Flug bis ins Böhmerland unternahm, ging daheim die Malerei ihren vorgeschriebenen Weg weiter. Neben Hans Bock tauchten einige kleine Sterne auf, unter denen Hans Jakob Pläpp durch seine massenhafte Produktion als Zeichner für Glasmaler am meisten bekannt ist. Sein Monogramm IP wurde bisher irrtümlich für das seines Schülers, des Schaffhauser Glasmalers H. W. Jezler ausgegeben.[240] Pläpp war von Biel eingewandert. Er verheiratete sich am 29. Mai 1581 mit Salome Heintz. Die ältesten Zeichnungen datiren von 1575. In einer derselben hat er das Motiv aus der Apokalypse, Kap. I, 20, mit den sieben Sternen und sieben Leuchtern unter Anlehnung an Dürer nicht ungeschickt gezeichnet. Ueberhaupt ist Pläpp ein gewandter Mann, der die Feder und den Tuschpinsel zu führen wußte. Nur arbeitete er zu schnell und zu viel, deshalb sind weder die Kompositionen, noch die Details sorgsam durchdacht und durchgearbeitet. Auch konnten die leichten Einwirkungen Dürers und Holbeins keinen erziehlichen Einfluß haben und Pläpp von dem herrschenden Stil der Maniristen ablenken.

„Hier ruhet der Ehrenveste Fürsichtige und Weiße Herr Nicolaus Rippel des Raths und Deputat so den 2 Tag Mertzen 1631 im 68 jar seines alters gestorben ist.“ Dieser hohe Herr,

der 1624 sogar Bürgermeister gewesen war, ist der Inhaber des oft anzutreffenden Monogrammes N̊R. Er war ein geborener Basler und wurde 1587 zünftig, verheiratete sich 1593 das erste Mal mit Catharina Kager, das zweite Mal 1624 mit Clara Brand. Die älteste Arbeit, die mir bekannt geworden ist, stammt vom Jahre 1585. Es ist ein Wappen für die Tilliers von Bern. Es ist flott gezeichnet und energisch, mit guter Schulung getuscht. Ueberhaupt hat Rippel häufiger für die Berner Adeligen gearbeitet; auch 1601 sogar für das Land Sarnen. Lustig ist der etwas an Fastnacht erinnernde Zug der drei Könige, die mit ihren großen Nasen gar ernsthaft dem Sterne nachziehen. Ob Rippel bis an sein Lebensende seine ein wenig leichtfertig behandelte Kunst betrieben hat, kann ich nicht sagen, da ich keine späteren Zeichnungen, als vom Jahre 1616 gesehen habe. Sein Stil hat kaum wahrnehmbare Veränderungen erlitten. Unbekümmerter Strich, schematische Gestalten, prunkvolle Kompositionen, leichte, aber nicht feine Tuschirung: darin besteht seine Art, wie hundert anderer auch. Von Individualität ist bei Leuten seines Schlages keine Rede. Es kann uns deswegen auch nicht bekümmern, wenn wir von manchem Maler, wie Sixt. Ringlin, nur den Namen, von anderen nur diese und jene Malerei, seien es nun Zeichnungen oder Gemälde, kennen.

Basels Kunstleben konnte in der eingeschlagenen Richtung nur noch wilde Schößlinge treiben. Neue Aufpfropfung war nötig. Und sie kam. Abermals aus dem Nordwesten, aber diesmal von einem gesunden Stamme. Uns kann dies hier allerdings nicht mehr kümmern.



In direkter Abhängigkeit zu der stadt-baslerischen Malerschule stehen die am Rathause zu Liestal 1590 ausgeführten Wandmalereien. Ueber den Fenstern des Erdgeschosses ist links und rechts ganz lebendig eine Jagd geschildert. Zwischen dem Parterre und dem ersten Stock ist als Hauptbild die Geschichte des Locrenser Königs Zaleucos dargestellt worden. Der Maler hat es sich leicht gemacht. Er hat einfach auf das bekannte Fresko Holbeins in Basel zurückgegriffen und nur

noch rechts ein paar Personen hinzugefügt. Auf dem Friese zwischen dieser und der nächsten Etage sind jederseits je zwei Putti mit einer Schrifttafel und zwischen ihnen eine Göttin der Gerechtigkeit gemalt. Zwischen die obersten drei Fenster sind endlich zwei Bewaffnete hineinkomponirt, von denen der eine das Wappen von Liestal, der andere das der Eidgenossenschaft bewacht.

Da die Schildereien mehrfach und gründlich renovirt worden sind, so läßt sich über den Charakter derselben nicht allzu viel sagen. So weit erkennbar, gehört der trotz angestellter Nachforschungen mir unbekannt gebliebene Maler der durch Bock hauptsächlich in Basel repräsentirten Richtung an.



Ueber die künstlerischen Zustände in Solothurn sind wir leider mehr durch archivalische Notizen, als durch erhaltene Werke unterrichtet. Derjenige Künstler, der noch am schärfsten erkennbar ist, ist Gregorius Sickinger. Er gilt irrtümlich als aus Freiburg im Breisgau gebürtig. Wann er allerdings zu Solothurn geboren ist, wissen wir nicht, daß er aber dort das Licht der Welt erblickt hat, ist uns durch eine Anzahl von Urkunden bewiesen. Er heiratete 1595 am 6. Hornung Elisabeth Theitrich in Solothurn und lebte dann an verschiedenen Orten. Seinen Hauptruhm scheint er sich als Kartograph erworben zu haben. Und zwar radirte und malte er in Öl allerlei Stadt- und Landschaftsansichten. Ob er, wie Andresen in seinem deutschen Peintre graveur annimmt, der Formenschneider war, der für Münsters Cosmographie als Monogrammist G S schnitt, ist aus chronologischen Rücksichten immerhin etwas fraglich. Denn 1607 ist Sickinger noch tätig, 1595 hat er sich erst verheiratet und 1544 ist die Cosmographie erschienen. Seine älteste für uns nachweisbare Arbeit ist die ca. drei Meter lange und ca. zwei Meter hohe in Öl gemalte Ansicht der Stadt Fribourg.[241] Das Bild ist 1825 und 1884 restaurirt, so daß sich über die ursprüngliche Mache kein bestimmtes Urteil ausſprechen läßt. Jedenfalls war die Aufnahme

genau und detaillirt. Der nächste datirte Stich ist die, bei Andresen als einziges Werk aufgeführte auf drei Platten gestochene Aufnahme der Stadt Freiburg i. Br. Die Stadt ist aus halber Vogelperspektive aufgenommen. Die Zeichnung ist gut; auch die tronende Madonna in der Mitte des Blattes ist nicht schlecht gelungen. Der Stich ist signirt „der Stadt Freyburg im Breyßgaw Abcontrafetung 1589“ und „Gregorius Sickinger, Formschneider f.“ Er muß dann wieder in Fribourg gelebt haben, denn der Rat dieser Stadt verlangt 1593 eine Forderung Sickinger's von den Solothurner Behörden. Im folgenden Jahre kauft der Rat seiner Vaterstadt von unserm Künstler ein großes jüngstes Gericht für den Ratsſaal. Damit ist Sickingers Tätigkeit als Historienmaler erwiesen. In das Wappenbuch der St. Lukasgilde zeichnete er in der „maniristischen“, italienisirenden Manier ohne Schwung und mit zu scharfer, unvermittelter Beleuchtung eine Anzahl — man kann ihm außer den acht monogrammirten vielleicht noch einmal so viel zuschreiben — Wappen mit der Feder. Teilweise aquarellirte er dieselben in reichlich flüchtiger und wenig kunstvoller Weise. Daß er tatsächlich der Besitzer des auf diesen Zeichnungen und sonst gefundenen Monogrammes G ┼ S ist, wird durch fünf Radirungen mit Ansichten bewiesen, die, soviel ich weiß, bisher als Unica bei Herrn Zetter in Solothurn existiren.[242] „Gemeiner löblicher Eydgnoßschaft der dryzehn Ortte Panner sammt eines Jeden Namen auch fürnehmsten Schlachte — uff dz fleyßigste Contrafetet — in Kupfer gradirt und getruckt zu Freyburg im üchtland anno MDXCI durch Gregorium Sickinger von Solothurn“. Das Blatt Solothurn weist das Monogramm G ┼ S auf. Hiemit ist die Identität dieses Monogrammisten mit G. Sickinger erwiesen. Die wahrscheinlich umfangreichste Arbeit des Künstlers ist, so viel ich weiß, nicht erhalten. Er hatte nämlich während vier Jahren, 1603—1607, die „Abkontrefaktur der Statt Bern“ vorgenommen. Über Sickinger's Ende ist nichts bekannt. Außer Sickinger wäre als Maler in Solothurn noch Franz Knopf zu nennen. Doch ist uns nichts von seinen Malereien erhalten. Nur die Akten wissen von ihm zu berichten. Die Familie war von Bern eingewandert und stieg mit Franz Knopf, der erst

1566 Bürger geworden war, zu hohen Ehren; 1593 wurde er gar zum Staatsoberhaupte erwählt. Knopf starb am 9. Dezember 1615. Seine umfangreichsten Arbeiten waren die Fresken im St. Ursus Münster von 1586. Sie sind beim Brande desſelben, im Jahre 1762 verloren gegangen. In der Mitte unseres Jahrhunderts war noch ein Ölbild von Knopf's Hand, eine Innenansicht des Münsters, im Besitze des Stiftes, doch ist es heute nicht mehr auffindbar. Zur Abrundung des Bildes Solothurnischer Kunsttätigkeit sei noch der Glasmalerei schnell Erwähnung getan. Neben Urs Amiet glänzte besonders Thoman Hafner.

Dieser war von Zug eingewandert und 1578 infolge Schenkung des Bürgerrechts in Solothurn heimisch geworden. Von seinen Werken sind uns 15 Standesſcheiben für das „durch böse Buben" angezündete Schützenhaus übrig geblieben. Die Scheiben waren 1588 von den Orten geschenkt worden. Sie zeugen nicht gerade von einer großen Begabung. Die Figuren sind steif gezeichnet und ohne rechtes Leben; die Farben bunt zusammengestellt und in den architektonischen Formen ist das Rollwerk zu stark vertreten.



Nicht viel bedeutender als in Solothurn, woselbst man die Jünger der Kunst aber zu ehren wußte, war die künstlerische Arbeitsamkeit in Bern.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts wird es in der Aarestadt sehr still. „Wissenschaft, Poesie und Lebenslust scheinen unter dem Drucke einer starren und finstern Politik zu seufzen oder im wilden zerstörenden Sinnengenuß unterzugehen.[243] Wollte man in Bern bedeutende Malereien ausführen lassen, so ließ man sich von Zürich oder Lausanne die Maler kommen. Daheim war die Flamme der Kunst fast ganz verglommen. Am ehesten blühte noch, was allerdings sehr cum grano salis zu verstehen ist, die Glasmalerei und die Buchillustration. Unter den Glasmalern nimmt Samuel Sybold eine erste Stelle ein. In den bernischen Rechnungen erscheint sein Name zuerst am 28. August 1571. Es wird ausgesagt, daß, wenn Samuel Sybold, der Glasmaler, sein Mannrecht von Büren mitbringe, er zum Hintersessen angenommen werden solle. Er heiratet

am 7. Januar Barbara Baldi. Aus den Taufregistern sind weiter keine genealogischen Notizen zu entnehmen, da seit 1587 noch ein anderer Samuel Sybold in den Listen figurirt, der einmal, aber nicht stets als der Blaser bezeichnet wird. Im Jahre 1580 ist er Ratsherr, 1598 Spitalmeister. Als Maler wird er in den Staatsrechnungen von 1578—1597 aufgefüht und zwar im wesentlichen als Wappenmaler d. h. als Kunst-Glasmaler. Für uns ist er in seinen erhaltenen Werken, als Künstler in Handzeichnungen — Glasgemälde sind mir nicht bekannt geworden — von ca. 1567—1574 erkennbar. Große Achtung werden sie ihm nicht erwerben. Er ist ein kalter, nicht einmal geschickter italienisirender Zeichner. Hin und wieder finden sich Anlehnungen an die Stimmersche Manier, z. B. in Wappen mit Einzelfiguren, oder auch an die Amman'sche Geschmacksrichtung, wie z. B. in der Ausſtattung des Wappenschildes mit der Mahlzeit des Herodes und der Herodias. Seine Figuren sind schlank, haben maskenhafte Gesichter, seine Landschaften sind ohne Charakter und Wahrheit.[244]

Als Glasmaler und Maler scheint Hans Jakob Hübscher oder Hüpschi Ansehen gehabt zu haben. Das bekannteste Glasgemälde von ihm ist die Standesſcheibe von Bern, jetzt in Luzern. Meister Hüpschi hätte den Wettkampf mit Christoph Maurer nicht eingehen sollen. Er ist kläglich geschlagen worden. Schlechter Geschmack, geringe Zeichnung und mangelhafte Malerei. Anderes wird kaum über das Machwerk zu sagen sein. Hüpschi wurde der immer mehr aufkommenden kartographischen Liebhaberei gemäß auch vom Rate Bern als Geometer verwandt. Es heißt unter dem 18. Mai 1593: Meister Hans Jakob Hübscher dem Maler geben von der Entwerffung deß Landgebirgs der dryen Landschaften Neuws Morges und Romanostier gegen Burgund, ittem ouch für beschrybung der gewarsamen und gerechtigkeyten, die m. g. H. H. von jeder obgemeltten Landvogtyen gegen und sölichen gebirg habend 8 ℔ 10 Sch.

Hüpschi stammt aus einer Berner Familie, heiratet am 27. Oktober 1567 eine Catharina Lienhart, wird 1581 Mitglied des Großen Rates, Kaufhaus Knecht und von 1575 bis 1619 vom Rate beschäftigt.

Von den übrigen bernischen Glasmalern sei nur noch einer flüchtig erwähnt: Mathys Walther.

Er hat in jüngster Zeit durch die kleine Scheibe zu Einigen, auf welcher er die sieben Bitten des Vaterunsers 1563 malte, ein unberechtigtes Ansehen erhalten. Wenn der Inhalt der Bitten vielleicht interessant ist, so ist es die Ausführung um so weniger.[245] Neben einer mittelmäßigen Zürcherscheibe dürfte die Walther'sche kaum genannt werden. Der Maler entstammte einer bernischen Familie und wurde 1517 getauft. Er starb als wohlangesehener Mann 1601. Die ihm zugeschriebene Berner Chronik mit sehr minderwertigen Wappenmalereien kann aus chronologischen Gründen nicht er geschrieben haben, sondern wird wahrscheinlich von seinem gleichnamigen Sohne herrühren.

Wenn ich vorschlage, den Monogrammist CS in Bern zu suchen und ihn Caspar Schlatter zu benennen, so habe ich als Gründe dafür vorzubringen: daß die Holzschnitte der Landsknechte von der Hand dieses Monogrammisten sich ersichtlich mit den Arbeiten des sofort zu besprechenden H. Mareschet von Lausanne berühren und daß außer Schlatter kein Künstler in Bern anzutreffen ist, auf den die Initialen des Namens passen. Man beachte z. B. die Stellung der Fahnenträger. Sie sind, wenn ich mich so ausdrücken darf, ebenso wie die Bannerträger Mareschet's „frei angenagelt" auf den Boden. Scheinbar sind die Füße frei bewegt, aber in Wirklichkeit sind sie auf dem Boden festgewachsen. Gleichwertig sind die Armbewegungen. Ebenfalls finden sich Ähnlichkeiten in der Zeichnung des Kostüms. Hier, wie dort langweilig, korrekt und scharf. Den meisten Verschiedenheiten begegnet man in den Landschaften, die bei dem Monogrammisten, resp. bei Schlatter viel einfacher und natürlicher sind. Ich bin mir sehr wohl bewußt, daß das ad hoc Namen kreiren, eine gefährliche Sache ist. Ich gebe die Benennung Caspar Schlatter deshalb auch nur als eine Hypothese, für die ich keine anderen Beweise, als die angeführten beibringen kann. Immerhin scheint mir diese Benennung noch sicherer fundirt zu sein, als die von Muther und Hirt gegebene. Denn für die Deutung auf Christoph

Bern



BErn die Statt bstadt vom anfang har/
Vierhundert neün vnd zwentzig jar/
Hertzog Berchtoldt hat sie gestifft/
An Leüt vnd Land weit vbertrifft/
Die andern Ort der Eydgnoschafft/
Hat sölchen gwalt durch Gottes krafft/
Mit Nachbauwren gern fried haben wolt/
Welchen sie selber nit getholdt/
Den zamen Bären so offt gstupfft/
Biß das er in ein zorn auffghupfft/
Vnd z boden gschlagen mit seim tatzen/
Den Adel der jhn sehr thet fatzen.
Jhr Nam vnd Ehr wird hoch gelobt/
Von vielen Keysern hoch begabt/
Die sie gsetzt in den freyen stand/
Selber z regieren Statt vnd Land/
Mit gricht/mit recht/mit billigkeit/
Halten darob steiff zu allerzeit.
Trattend in Bundt do man zalt zwar/
Tausent Dreyhundert fünfftzig drey Jar.
Der Bär fort geht die Guldin straßen/
Jn Rotenfeld/ schön vber d massen.

CASPAR SCHLATTER.
Die Standarten der Kantone (Nagler, Monogrammisten IV, Nr. 3987).
(Hirth, Kulturgeschichtl. Bilderbuch II. Nr. 824.)

Schwytzer sind keine anderen Belege vorhanden, als das Uebereinstimmen der Anfangsbuchstaben. Caspar Schlatter kommt übrigens in den Staatsrechnungen von 1580 vor.[246]

Reine Willkür ist es, wenn ich den Monogrammisten IB für Bern in Anspruch nehme — nur deßhalb, weil sich seine schönste Zeichnung hier findet. Es ist eine weißgehöhte Federzeichnung auf braunem Grunde, mit einer Anbetung der hl. drei Könige. Sie galt bisher als eine Arbeit Lindtmaiers. Davon kann gar nicht die Rede sein, wie man vor dem Original sofort sieht. Das Monogramm, das mit weißer Farbe angegeben, bemerkt man nur bei genauer Betrachtung. Die Arbeit ist 1576 datirt. Es streiten sich in ihr deutsche und italienische Kunstanschauungen. Die Zeichnung ist von einer selten vornehmen Schönheit: fein empfunden und elegant, teilweise edel gezeichnet, malerisch lavirt. Ich muß bekennen, daß die beiden Schultraditionen sich hier erstaunlich gut verbunden haben und daß sich für diese Jahre äußerst wenig maniristische Eigenarten eingeschlichen haben. Die Köpfe sind individuell, nicht von jenem Schematismus, der sonst so sehr oft damals angetroffen wird. Die Falten sind flüssig und stoffwahr. Es war in der Tat ein Künstler, nicht ein gewöhnlicher Glasmaler, der diese Visirung entwarf. Ob die Einrahmungen für Glasbilder, welche, mit demselben Monogramme versehen, in Karlsruhe bewahrt werden, von derselben Hand herrühren, wage ich nicht ohne nochmalige Anschauung zu bejahen. Jedenfalls sind sie nicht so schön, wenngleich auch nicht übel. Wer war der Urheber?

Sonst hätten wir über Berns Kunsttätigkeit nichts mehr zu sagen; denn der ziemlich unbedeutende Glasmaler, Zeichner und Kupferstecher Jacob Düntz würde uns zu tief in das XVII. Jahrhundert hineinführen. Raffte man sich in Bern einmal wirklich zu einer größeren Bestellung auf, so ließ man sich die Künstler von auswärts kommen. Es geschah aber nicht oft. Es ist bei den damaligen Rechnungen des Staates für die Stiefel seiner Soldaten auch kaum anders zu erwarten.



In der Nachbarstadt Fribourg sah es auch nicht viel lebhafter aus. Beschäftigt wurden besonders die Gebrüder Argent von Besançon (1584), ein Christoph Heilmann (1581), Adam Künimann (1591), Jacob Andinger (1592) u. s. w. Malereien dieser Künstler können wir aber heutzutage nicht mehr nachweisen. Andererseits sind vielleicht ein paar Portraits im Museum von einheimischen Malern gemalt worden. Es wäre da das Bildnis des Schneuwly P. S. 1580 — ein Angehöriger einer heute noch blühenden fribourgischen Familie — das des Augustiner Provinzials C. Trezard u. s. f. zu nennen — Bilder, die den sogenannten italienisirenden Stil nicht ungeschickt repräsentiren.

Die Glasmalerei brachte noch ganz gute Produkte hervor. Die Farben sind, wie zu Anfang des Jahrhunderts, auffallend durch eine sehr tiefe, fast schwärzliche Tönung. Es fanden außerdem auswärtige Maler, wie die oben genannten Franzosen, dann Sickinger und der noch zu besprechende Martini lohnende Beschäftigung. Die Nachfrage nach Kunstwerken scheint eine größere, als das Angebot — oder die Qualität der einheimischen Künstler eine zu geringe gewesen zu sein.



Neu tritt unter die schweizerischen Pflegestätten der Malerei Lausanne mit Meister Imbert oder Humbert Mareschet ein. Ein Durchforschung des Archives zu Lausanne ergab, daß er von Hen gebürtig ist.[247] Am 13. März 1573 taucht sein Name zuerst in den Rechnungen auf und am 13. Oktober 1581 erhält er das Bürgerrecht. Im Jahre 1584 treffen wir seinen Namen zuerst in den bernischen Staatsrechnungen. Ob er in Lausanne starb und in welchem Jahre, war nicht zu erfahren. Die einzigen bekannten Gemälde sind in Bern.

In dem historischen Museum hierselbst wird ein kleines Aquarell, eine Ansicht der Ratsſtube aus dem Jahre 1735 aufbewahrt, das an den Längswänden die Abbildungen von fahnentragenden Einzelfiguren in älterer Landsknechttracht sehen läßt. An der Hand dieser unbedeutenden Aufnahme des alten Rathausſaals aus dem XVIII. Jahrhundert sind wir in den Stand

gesetzt, zu bestimmen, von welchem Maler jene Fahnenträger gemalt sind.

Es heißt im Ratsmanuale vom 3. August 1584: „Seckelmeister vnd venner sampt Herr Manuel söllend gewalt haben mit meister Imbert dem Welschen maler vberkommen vmb sin vnd siner mitgesellen arbit an Usbutzung der brunnen vmb die Farbe, und siner fruwen trinkgeldt. Item Innen an zu zeigen, was er In der Burgerstuben malen söllte.“ Und in den Rechnungen kommt unter demselben Datum eine Zahlung an einen Meister Imbert dem Maler von Lausanne für seine Arbeit am Brunnen etc. vor. Wann Imbert zuerst nach Bern gekommen, ist nicht genau zu bestimmen, doch dürfte seine Ankunft mit dem Beschlusse des Rates, den Sitzungsſaal im Rathause ausmalen zu lassen, zusammenfallen. Denn wir haben vor dem 3. August 1584 keinerlei Notizen über einen Maler Imbert. Es scheinen allerdings schon früher Bestimmungen für seine Tätigkeit getroffen und deshalb auch Verhandlungen vorausgegangen zu sein, über die uns keine Urkunden erhalten sind. Es heißt nämlich am 18. Juli 1584: „das molen des zytglockenthurms soll — diß jar nit furgnommen werden — sol der Welschmaler alleinig für in der Rhat vnd ouch Jn der Burgerstuben arbitten.“ Es ist allerdings nicht absolut sicher, ob diese Angabe auf Imbert bezogen werden kann, da es unter dem 3. April 1584 heißt: „Andreas Stoß, der maler von Lucens alhar beschryb m. h. Brunen vnd ander gemäl der Stadt zehelfen vnd verbessern.“ Da jedoch in der angezogenen Rechnung vom 13. August „ouch meister andreas Stossen Diener so ihm geholfen ein Sonnenkronen“ gezahlt und Stoß offenbar nur als einfacher Geselle betrachtet wurde, so werden wir in Meister Imbert den von vorneherein in Ausſicht genommenen Meister zu sehen haben. Er erhält, um die erhaltenen Akten kurz zu erwähnen, am 8. März und am 10. Juli 1585 kleine Zahlungen und endlich am 2. Hornung 1586 die „entliche Ußbezalung“ der 130 Kronen, die er „wegen deß gemähls in der Burgerstuben“ zu fordern hatte.

Doch scheint ihm ein neuer Auftrag geworden zu sein; denn es heißt: „Item 12 Aprillen 1586 zalt ich obgemeltem

Humbert wyther sin arbeit der gemähl in der burgerstuben vorne an den venstervost $\overline{12}$ $\frac{+}{\text{v}}$ etc.

Der Künstler ist also etwa vom 3. August 1584 bis 12. April 1586 in Bern tätig. Er war ersichtlich speziell für eine einzelne Leistung berufen worden, für die der Rat in seiner Stadt keine geeignete Kraft finden konnte.

Durch die Gunst des Schicksals sind uns sämtliche Arbeiten des Malers erhalten.[248]

An den Längswänden des Saales waren, wie gemeldet, die Ölgemälde der Einzelfiguren der Bannerträger der 13 Orte aufgestellt, oberhalb der Eingangstüre zwei abgeschrägte Gemälde mit allegorisirenden Vorwürfen und hinter dem Tronsessel des Bürgermeisters zwischen den Fenstern eine Darstellung mit dem Bundesſchwure angeordnet. Wenigstens ist nach jener Abbildung, sowie nach der Form der Bilder eine andere Aufstellung nicht gut denkbar.

Auf den Sopraporten ist das Urteil Salomonis und die bekannte Allegorie der Einigkeit geschildert.

Der König Salomo tront auf goldstrahlendem, geschmackvoll ornamentirtem Sessel in einer in einfachen Renaissanceformen gehaltenen, im Rücken offenen Säulenhalle, durch die der Blick auf die Straßen und Häuser der Stadt fällt. Der Fürst ist umringt von der reichen Schaar seiner Höflinge, Krieger, von Frauen und Männern aus dem Volke. Vor ihm liegt das tote Kind, das ein kleines Hündchen beschnuppert. Links vom Trone kniet die rechte Mutter mit flehend erhobener Hand, rechts die falsche neben dem Krieger. Sie ergreift dessen Arm, um die Vollziehung des Befehles zu verhindern. (Signirt 1585.)

Das Pendant zu diesem Werke bildet die „Einigkeit“. Ein Greis sitzt aufgerichtet in seinem Bette, zu dessen linker, wie rechter Seite seine Söhne sich gruppiren. Alle bis auf Einen zerknicken die Stäbe, dieser letztere bemüht sich vergebens, das Bündel Reiser zu zerbrechen. Dies Gemälde ist unzweifelhaft von der Maurerischen Radirung[249] (1580) inspirirt.

Gegenüber der Eintrittspforte in den Ratsſaal erhob sich auf einem etwas erhöhten Podium der Sessel des Bürgermeisters,



HUMBERT MARESCHET. Pannerträger.

Bern. Histor. Museum.



über dessen Haupte die Darstellung des Bundesſchwures Platz gefunden hatte. In Bezug auf die Figuren ist dieselbe nichts anderes, als eine genaue Kopie der betreffenden Abteilung aus Maurers Radirung „Die Eidgenossenschaft von 1580“. Um die Figuren herum hat Imbert in sehr ungeschickter Weise eine Art offenen Renaissancetempel aufgebaut; ohne allerdings das Terrain irgendwie zu verändern. In der Mitte und zur Linken blickt man auf einen gerade und tief dem Hintergrund zurückfließenden Strom, an dessen Ufern sich Städte, wie teilweise sehr phantastisch geformte Felsmassen erheben.

Die Langseiten des Saales waren sodann mit den dreizehn Bannerträgern verziert; die Bilder zeichnen sich besonders durch die reiche Landschaft aus.

Die Malereien sind von verschiedenem Werte. Das Urteil Salomonis ist das selbständigste Bild. Die Typen des Volkes sind zum Teil sehr gut. Der Frau mit dem Säugling auf dem Arme, der falschen Mutter mit den edlen Zügen, des Kriegers mit dem erhobenen Schwerte, hätte sich manch’ anerkannter Künstler nicht zu schämen. Andere Figuren sind dagegen wieder hölzern und leblos; besonders auf dem Bilde mit der Darstellung der Einigkeit. Recht schwach ist der Bundesſchwur. Imbert hat sich sklavisch an die Vorlage gehalten. Die ursprüngliche Steifheit wird durch die Vergrößerung der Proportionen geradezu unleidlich. Um jedoch das Gemälde ganz ungenießbar zu machen, genügt es, einen Blick auf den geradezu kindlich gezeichneten Pavillon zu werfen. Die Krieger mit den Wappenfahnen sind ziemlich exakt gezeichnet, aber erschreckend langweilig und ungelenk in ihren Bewegungen. Gleich geschnitzten Figuren stehen sie da. Ihr Charakter ist übrigens auffallend altertümlich für diese Zeit. Sie haben nur wenig von dem „Pose-machen“, das sonst gerade um diese Jahre in derartigen Darstellungen herrschend ist. Charakteristisch ist noch das korrekt gezeichnete, aber unnatürlich tiefsitzende Ohr.

Ebenso seltsam ist in dieser Hinsicht die Landschaft. Kuppelbedeckte Gebäude erheben sich an nordischen, reich mit Ortschaften und teilweise phantastisch gedrehten Felsblöcken versehenen Flußufern. Im Vordergrunde ist sodann nach alter

Weise jedes Blümchen zierlich ausgeführt, der Hintergrund ist in ein duftiges Graublau gehalten — genug, man fühlt überall das Nachklingen, nein, das Vorherrschen einer älteren Manier und zwar am ehesten vielleicht das der niederrheinischen Malerschule.

Die Färbung ist nicht unharmonisch, wenngleich sie an das Bunte streift. Die Farbenskala ist eher eine kalte, als eine warme. Bezeichnend ist das allgemein rötliche Inkarnat. Der Farbenauftrag ist ziemlich dünn, die Malweise vertreibend.

Nach Allem zu urteilen, muß Mareschet trotz der starken Anlehnung an andere Maler, seine ersten Künstlerjahre schon lange hinter sich gehabt haben.

Außer diesen Werken besitzen wir aus den vorliegenden Jahren noch acht in den Maßen verschiedene, mehr schmale als hohe Gemälde, die die verschiedenen Episoden vor der Gründung der Stadt Bern behandeln.[250] Sie entstammen offenbar derselben Hand, oder besser gesagt, demselben Atelier. Auf dem ersten Bilde empfängt der Herzog vom Jägermeister, dessen Gefolgschaft vor der Türe wartet, die betreffende Meldung. Es folgt der Auszug, die Erlegung und Einbringung des Bären. Sodann wird der Wald gerodet und unter Aufsicht des fürstlichen Gründers werden die ersten Mauern errichtet; endlich übergibt der Herzog in feierlicher Audienz dem knieenden Bürgermeister von Bern die Urkunde der Gründung.

Die Zeichnung, Färbung und Landschaft weisen auf das Atelier Mareschets unverkennbar hin. Sie sind entschieden geringer, als die großen Gemälde und auch kälter in der Farbe. Auch in diesen Bildern sind Maurer'sche Einflüsse z. B. in den drei Reitern mit dem erlegten Bären wahrzunehmen.

Andere Malereien Mareschets sind zur Stunde nicht mehr nachweisbar. Sein Name erscheint nach 1586 nicht wieder in den Staatsrechnungen. Er wird somit wohl Bern verlassen haben.

Die elf, ursprünglich zahlreicheren Gemälde im Rathausfaale von Lutry haben gewisse Ähnlichkeit mit denen Mareschets. Auf ihnen sind Szenen aus dem alten Testamente in

anschaulicher und origineller Schilderung dargestellt. Leider sind die Bilder sehr stark nachgedunkelt und auch sonst beschädigt worden; immerhin sieht man noch, daß sie ursprünglich flott und mit geschmeidigem Pinsel gemalt worden waren. Daß an theatralischen Gesten kein Mangel ist, braucht kaum bemerkt zu werden. In der Architektur sind die offenen Säulenhallen beliebt, die geschmackvoll und einfach gehalten sind. Als Entstehungszeit werden die letzten Jahre des XVI. Jahrhunderts anzunehmen sein. Da das Archiv verbrannt ist, wird über den Maler u. s. f. kaum jemals eine Auskunft zu erhalten sein.

In dem kleinen, in gar mancher, auch architektonischer Hinsicht höchst interessanten Orte findet sich ein zweites Denkmal der Malerei aus dieser Epoche. Die Decke der Kirche ist nämlich im Stile der französischen Grotesken sehr zierlich ausgemalt: die Vögel, die kleinen Figürchen, die Ranken, alles ist lustig und mit Geschmack erfunden. Die Datirung wird etwa für 1577 anzunehmen sein, da damals die Kirche allem Anscheine nach neu ausgestattet wurde.

Die angeblich aus dem XVI. Jahrhundert stammenden Fresken in Corsier sind erheblich älter.

Jene französischen Kunstanschauungen sind wahrscheinlich von dem kunstarmen Genf herübergekommen. Wenigstens finden sich in einigen Drucken, z. B. in den Disputationes Theologicae des Grynäus von 1584, den Instruction Christienne par Pierre Viret u. s. f. verwandte Motive. Möglicherweise aber haben auch noch direktere Einwirkungen stattgefunden — ich weiß darüber nichts weiteres zu sagen.[251]



Die andere Stadt, aus der sich Bern künstlerische Hilfe holte, war Zürich.

Auch hier waren öffentliche und private Verhältnisse andere geworden. Aus der Periode der Gährung, heftiger Kämpfe jeglicher Art, hatte man einen wohltuenden Frieden gewonnen. Aber, nicht einen, der träge, sondern der freudig und voll

Schaffenskraft genossen wurde. Sind die Wege, die man wandelte, nach unserer Ansicht auch nicht immer die richtigen, so wird, um allgemein zu reden, doch vorangeschritten. Wohl merkt man in der Malerei auf einem Punkte ein Nachlassen, doch wird dasſelbe durch einen Fortschritt in anderer Richtung wieder aufgewogen. Man kann demnach mit vollem Rechte sagen, daß unter allen Kantonen, Zürich in diesen Jahren die regste künstlerische Arbeitsamkeit entwickelte. Auffallend reich ist die Stadt an Familien, die durch Generationen Künstler hervorbrachten. Eine derselben war die der Maurer, die viel zu dem Ruhme Zürichs beigetragen hat.

„Dieser Herr Joß Murer war ein Glasmahler, eines gottesfürchtigen Lebens und Wandels, kunstreich im Feldmessen und Sonnenuhren, hat die Stadt Zürich groß in Grund gelegt und in Truck gerissen, samt dem Zürchergebiet. War auch ein Poet; hat über alle Psalmen ein kurzer Begriff in Vers gebracht, gar loblich; hat auch viel Komoedien komponirt, war bei wenigklichem sehr verliebt.“ So urteilt der Maler Conrad Meyer über den Großvater seiner Frau, dem Ahnherr der Maurer'schen Künstlerfamilie, die sich progressiv nicht verschlechterte, sondern verbesserte.

Jos Maurer wurde als der Sohn eines gleichnamigen Gürtlers aus Grüningen am 5. September 1530 in Zürich getauft. Er war Züuftler zum Saffran; heiratete 1556 Barbara Schön, die Tochter eines Bildschnitzers aus Speyer, war 1571 Mitglied des Rates, wurde 1578 Amtmann in Winterthur, woselbst er am 16. Oktober 1580 verstarb.

Bis jetzt ist man meines Wissens nicht im Stande, Maurers praktische Tätigkeit weiter, als bis 1555 zurück zu verfolgen. Er schnitt damals das gut aufgefaßte Portrait des berühmten Naturforschers Conrad Geßner. Ob er für des Gelehrten Tierbuch, auf dessen Schlußblatt sich das Bildnis findet, sonst noch gezeichnet hat, ist mit Sicherheit nicht mehr zu sagen. Wenn, so würde er es unter der Aegide Asper's getan haben. Ich kann auch nicht leugnen, daß mir bei der Betrachtung der Portraits Maurer's, z. B. des Peter Martyr Vermilius Erinnerungen an Asper gekommen sind. Die einfache,

lebendige Natürlichkeit, die Anklänge an die ältere, als allgemein augsburgisch zu bezeichnende Strichlage mit der Hinarbeitung auf Glanz und malerische Wirkung lassen dieselbe gerechtfertigt erscheinen. Sonst ging Maurer allerdings andere Wege. Er bildet den Uebergang von der vergangenen zur neuen Epoche. Die kleinen Zeichnungen z. B. zu seiner Dichtung Naboth (1556) sind zierlich und ziemlich naturwahr gezeichnet. Trotzdem merkt man in den Bewegungen der Gestalten, dem Faltenwurfe die eindringenden, maniristischen Ideeen.

Hervorragender denn als Zeichner für den Holzschnitt war Maurer als Glasmaler. Laut den Rechnungen war er seit 1557 für den Rat von Zürich tätig und seit 1558 findet sich sein Name in den Akten des Klosters Wettingen. Von den für den Kreuzgang dieses Gotteshauses 1578 von der Eidgenossenschaft geschenkten Standesſcheiben hat Jos Maurer nachweislich zwei gemalt. Meyer[252] hat nun auf Grund der Übereinstimmungen in der Technik, der Sitte, solche Reihe von Scheiben in einer Werkstatt zu bestellen, der sich hie und da findenden Initialen J (S) M und dem einmal angebrachten Familienwappen geschlossen, daß Jos Maurer sämtliche Scheiben geliefert hat. Er hat dabei aber übersehen, daß, wenn selbst der auch ihm etwas fragliche Buchstabe vor dem M nicht „S“, sondern als ein J gelesen werden muß, eine Scheibe deutlich St. M. signirt ist. Sämtliche Gründe für die Herkunft der Scheiben aus einer Werkstätte erkenne ich vollkommen an, glaube aber aus dem St. M. schließen zu dürfen, daß Stoffel oder Christoph Maurer, der Sohn des Jos, seinem Vater geholfen hat.

Diese „Glasgemälde zählen zu den allerschönsten, die in der Schweiz anzutreffen sind. Ihre Technik zunächst bekundet volle Meisterhaft, Kraft, Glut und Klarheit der Farbe, überaus wirksame Zusammenstellung, vereinigen sich zu einer seltenen Pracht und Schönheit des Ausdruckes.“

Die Figuren sind sicher und energisch entworfen. Ihr Gebahren ist auch ein einfaches. Weniger natürlich gebärden sich die Menschen in den kleinen Genrebildchen, die oben in die von der architektonischen Umrahmung übrig gelassenen Außen-

ecken und am Sockel links und rechts von der gereimten Inschrift gemalt sind. Hier treiben theatralische Gebärden, flatternde Gewänder, gewaltige Muskeln ein etwas zu aufdringliches Wesen. Die Architektur, oder besser gesagt die Ornamentik ist sehr originell. Auf einem Sockel stehen Hermenpfeiler, die durch einen Rundbogen verbunden werden. Gerade diese Hermen mit den Früchten, den Tierschädeln, den fischſchwänzigen Jungfrauen, die fröhlichen, überall hervorkriechenden oder -guckenden Putten sind reizvoll und geben ein würdiges, nur weniger burleskes Pendant zu ähnlichen Bluntschli'schen Erfindungen.

Trotz der hohen Vollendung dieses Glasgemäldes würde der Name Maurer in der engeren Kunstgeschichte nicht den Klang besitzen, wenn auf den tüchtigen Vater nicht der bedeutendere Sohn Christoph gefolgt wäre.

Im Februar 1558 wurde Christoph Maurer als der Sohn des Ratsherrn, Malers und Dichters Jos Maurer's in Zürich geboren. Sein Taufpathe war, wie Conrad Meyer in seiner Lebensbeschreibung sagt, der bekannte Buchdrucker Christoph Froschauer. Jedenfalls wird der Vater seinem talentvollen Sohn den ersten Unterricht haben angedeihen lassen. Wann er der weiteren Ausbildung wegen nach Straßburg zu seinem berühmten Landsmanne Tobias Stimmer ging, ist nicht bekannt. Aus chronologischen Rücksichten wird man bei den ziemlich intimen künstlerischen Berührungen Beider wohl jedenfalls bis auf ca. 1580 zurückgehen müssen. Bezeugt ist es ferner, daß Maurer sich noch 1584 in Straßburg aufhielt, da er nach den Taufregistern der Pfarrei St. Thomas 1584 Pathenstelle bei einem Sohne des Zürcher Glasmalers Link vertrat. Er wurde bei diesem Anlaß als Christoph Maurer, Formenmeister, bezeichnet. Da er, wenigstens zum Teil, von denselben Buchdruckern, wie Stimmer, besonders von Bernhard Jobin beschäftigt wurde und Schüler Stimmers war, so ist es leicht erklärbar, daß Maurer die Herausgabe der nach dem Tode seines Lehrers erschienenen von diesem gezeichneten Illustrationen zu den Büchern „das New Jägerbuch“, „die Wolfsjagd“ etc. besorgt hat. Für dies letzte Werk ist die Mittätigkeit Maurers sogar bezeugt, indem der Titel lautet: — — — deren etliche, weilandt der fern berümpten kunstreichen

Tobias Stimmer vnd die anderen Christoff Maurer von Zürich beide vornemen gute Maler gerissen“ (anno 1590).

Die angebliche Kombination des Monogrammes von Stimmer und Maurer hat bereits Andresen in seinem Werke über die deutschen Maler-Radirer angegriffen und Meyer in seinen archivalischen Notizen über die Familie Maurer als völlig unhaltbar bewiesen.[253] Er legt dar, daß diese zusammengesetzte Form sich bereits auf Zeichnungen findet, die 1557 und 1558 C. Maurer dem damals sechszehnjährigen Dietrich Meyer in ein Album zeichnete. Mit Christoph Stimmer, dem man auch einigen Einfluß auf unsern Künstler zuweisen wollte, kann er kaum noch zusammengetroffen sein, da jener nachweislich schon 1576 krank in Schaffhausen liegt und 1578 als seiner Sinne beraubt in das Spital dieser Stadt geschafft wird. Auch ist er, soweit bekannt, nicht wieder genesen und nach Straßburg zurückgekehrt.

Wann der Zürcher Maler uns zuerst entgegentritt, können wir nicht genau angeben; denn alle Versuche, seine Beiträge, die er eventuell zu Stimmer'schen Illustrationen geliefert hat, von diesen zu scheiden, sind bisher gescheitert. Auch ich weiß von Christoph Maurer vor 1580 nichts. Um diese Zeit wird er uns jedoch sowohl durch Radirungen, als auch durch Handzeichnungen bekannt.

Die Basler Kunstsammlung besitzt eine Taufe Christi, die mit dem zusammengesetzten Monogramm, Dolch und 1580 signirt ist.[254] Wenn das Bild Stimmer zugesprochen wird, so beweist diese sehr leicht entschuldbare Zuweisung nur, was andere Forscher bereits betont haben, daß der junge Maurer in der gesamten Formensprache sich sehr eng an sein Vorbild anschloß. Dennoch ist die Unterscheidung bei einiger Aufmerksamkeit selbst für diese kritische Periode ziemlich sicher durchzuführen. Wohl findet man die einfache, energische Federführung Stimmer's wieder, die glatten, scharfen Falten, eine ähnliche Lichtverteilung, aber andererseits stellt der Schaffhauser Maler seine Figuren immer fester auf die Beine, läßt sie viel belebter erscheinen und bindet ihnen, um äußere Merkmale hervorzuheben, niemals einen so gänzlich ungegliederten Vollbart vor. Diese Bartbehandlung ist Stimmer an sich nicht völlig fremd, wohl

aber in dieser Uebertreibung. Sie ist für Maurer, besonders um diese Zeit äußerst charakteristisch. Sie begegnet uns auch in der großen, aus mehreren Blättern zusammengesetzten Radirung, auf der die Geschichte der Befreiung der Eidgenossenschaft erzählt ist. Wir sehen auf drei Blättern die Bedrückung der Schweizer durch die Landvögte, den Apfelschuß des Tell und die Ermordung des Kaisers Albrecht. Oberhalb sind die auf zwei Blättern radirten zwölf Wappen der Schweizer Kantone angeordnet; links und rechts von dieser Wappenreihe sind zwei allegorische Darstellungen gezeichnet, des Inhaltes: Einigkeit macht stark. Ein Blatt ist RMVR F. Tigurini 1580 signirt. Ein Kunstwerk ist diese Radirung sicher nicht. Sie ist hausbacken erfunden, mangelhaft in der Technik und schwach in der Zeichnung. Die Köpfe besonders sind trocken gezeichnet und ohne energischen Ausdruck, der durch die großen platten Bartperrücken auch nicht erlangt wird. Die Personen machen in ihren Stellungen oft den Eindruck von in Bewegung gesetzten Drahtpuppen. Die Tiere sind ungeschickt und die Landschaft ist ohne das geringste Naturverständnis entworfen. Die Proportionen der Gestalten schwanken fernerhin. Dieselben sind im allgemeinen hager, jedoch kommen auch kürzere mit volleren Formen vor. Hat Maurer diese Ätzung schon unter direkter Stimmer'scher Führung vollendet?

Bereits im Jahre 1581 hat der junge Maler seinem dichterischen Drange nachgegeben. Wenigstens wird auf der Berner Stadtbibliothek ein kleiner, gereimter „Wahrhaftiger — Bericht von der Hochlöblichen Eidgenossenschaft" bewahrt, der den Schlußreim „begert Christoffel Murer von Zürich 1581" hat. Das Titelblatt ist auf der Vorder- und Rückseite mit einem kleinen Holzschnitte geziert. Der erstere gibt den Auszug von Kriegern aus einer Stadt, der sich einem Schnitte in der Stumpf'schen Chronik anschließt, und der andere den Tellschuß. Beide kleinen Arbeiten sind auffallend einfachen Charakters. Sehr im Gegensatze hiezu steht die Radirung „Loth und seine Töchter" (1581). Die Bewegungen sind heftig, die Haltung ist gespreizt, die Gewandfalten stark ineinander geschachtelt, die Gegensätze von Licht und Schatten schroff mit meist paralleler Schraffirung gegeben.

Noch der Stimmer'schen Periode angehörig sind die Symbole für den Buchdrucker Zetzner, für den Maurer neben Jobin am meisten gearbeitet zu haben scheint. Andresen kennt sechs Symbole, doch gibt es jedenfalls noch zwei mehr, von denen sich monogrammirte Abdrücke im Berliner Kabinet befinden. Diese, namentlich das im ovalen Medaillon, das energischer in der Linienführung ist, glaube ich im Grunde C. von Sichem, dem berühmten Formenschneider gutschreiben zu dürfen. Denn Maurer ist, schlechthin gesagt, ein gewandter, aber nachlässiger und oft kraftloser Zeichner. In der Ornamentstichsammlung des kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin werden unter anderen Zeichnungen Maurer's eine Folge von neun Blättern aus Genesis-Exodus bewahrt, die eine fremde Hand mit Chr. Maurer und 1583 signirt hat. Die Echtheit der Blätter ist sehr wahrscheinlich und die Datirung dürfte auch stimmen. Die Personen bewegen sich nach Art der schwachfüßigen, knickbeinigen, gezierten Menschen Maurer's. Die Landschaft ist in seiner verständnislosen, unkundigen Manier entworfen. Die architektonischen Formen sind wohl kalt, aber strenge. Die Lavirung mit bräunlicher Tusche ist partieenweise wiederum recht gut.

Bezeichnend für die persönliche Stellungnahme zu seinen Stoffen ist es, daß Maurer den Moses, als derselbe den Auftrag für die Bundeslade erteilte, in eine vollständig eingerichtete Schreinerwerkstätte versetzt, in der der arbeitende Geselle selbstredend nicht vergißt, in der „ersten Position“ gefällig zu hantieren.

Der gekennzeichneten Weise bleibt der Künstler auch nach seiner Rückkehr getreu.

Im Jahre 1586 wurde Christoph Maurer als Mitglied in die Saffranzunft aufgenommen und ist im gleichen Jahre schon als Glasmaler bezeugtermaßen tätig. Wir haben eine Rechnung, laut der 1586 für nach Wettingen gesandte Scheiben dem Stoffel Maurer einmal 51 ℔, dann 14 ℔ bezahlt werden. Seit diesem Jahre ist der Künstler nachweisbar bis 1611 sicher in Zürich. Der Beweis dafür, daß er einige Zeit in Nürnberg gelebt hat und dort mit dem Bürgerrecht beschenkt worden sei, konnte bisher nicht erbracht werden. Dieser Glaube ist

durch die vielen Aufträge, die Maurer für Nürnberg erhielt, hervorgerufen. Durch die beiden kürzlich publizirten[255] Briefe von 1604 ist aber erwiesen, daß der Künstler von Zürich aus die ihm von auswärts gewordenen Bestellungen erledigte. Er war für den Rat von Nürnberg beschäftigt, wie es wenigstens aus dem Auftrage von einem Dutzend Scheiben und den erhaltenen Glasmalereien mit dem Stadtwappen hervorzugehen scheint. Aber auch die Patrizier der Reichsſtadt ließen ihm Bestellungen zukommen.

Will man Maurer als Zeichner, überhaupt dem Künstler in ihm gerecht werden, so darf man vor allem nicht diese Glasmalereien vergessen. Denn fast sämtliche Zeichnungen sind nur Entwürfe für diese, die er wahrscheinlich alle selbst gemalt hat. Wir werden meines Erachtens überhaupt gut tun, ihn eher unter die großen, wirklich künstlerisch begabten Kunsthandwerker, als unter die Künstler im engeren Sinne zu rechnen. Und dies trotz seiner Holzschnitte und Radirungen. Maurer war ein geschickter Mann, dessen Phantasie für den relativ kleinen Umkreis, in dem er seine Entwürfe suchte, ausreichte, dessen Zeichenweise der damaligen Zeit genug tun konnte und dessen malerischer Sinn so ausgeprägt war, daß er die Glasmalerei zu erstaunlicher Höhe bringen konnte, wenngleich er die Grenze des „Stiles“ der Glasmalerei weit überschritt, — aber höher ist er nicht zu schätzen.

Behalten wir diese Beschränkungen und diese Vorzüge im Auge, so werden wir schwerlich jemals Gefahr laufen, die Verdienste des Künstlers zu unter-, noch zu überschätzen. Diejenige künstlerische Eigenschaft, die uns ganz besonders beim Maler Maurer zu interessiren hat, ist selbstredend seine malerische Auffassung. Wie schon bemerkt, sind seine sorgsamen Tuschzeichnungen aus früheren Jahren recht gut in der Technik, stehen aber alle unter der Tendenz auf volles, klares, mit möglichst viel Glanz ausgestattetes Licht. Dergestalt ist auch noch ein Handriß von 1594, der die Tätigkeit eines Wundscherers in anschaulicher und geschickter Weise zeigt. Auch die „didaktische“ Radirung „Mut ohne Gut, Gut ohne Mut“ von 1596 ist im allgemeinen in diesem Sinne behandelt. Auf dem

wie immer sehr gezierten, wenn auch etwas fester gezeichneten Blatte steht zur Linken ein junger unbemittelter, jedoch lebensfroher Mann, der seine mit drei Federn geschmückte Mütze mit der erhobenen Rechten schwenkt. Er blickt zu einer oben in der Mitte, auf Gewölk sitzenden Frau empor, die zwei Spruchbänder mit dem sozialdemokratischen Verse „teilends gleich, so sind ir beid reich“, hält. Rechts sitzt dem Jüngling gegenüber an einem runden Tische, auf dem eine goldene Kette, Diplome, Geld liegen, ein alter Kaufmann, der mißmutig den Kopf in die Hand stützt und auf dem Tisch einen offenen Geldsack hält. In der technischen Wiedergabe begegnen wir einer Neigung zum Helldunkel, die wir ein Jahr später auch in seinen Glasgemälden antreffen, noch nicht. Insbesondere fehlt noch jenes zauberhafte Herausleuchtenlassen des Hintergrundes.

Diese fascinirende Eigenschaft Maurer'scher Schöpfungen finden wir zuerst, schon herrlich durchgebildet in den drei Glasgemälden des k. k. Kunstgewerbemuseums zu Wien.[256] Das eine derselben ist Christoph Maurer fec 1597 signirt; die beiden anderen sind ebenfalls, wie Gleichheit der Architektur und Wappen zum Ueberfluß beweisen, in demselben Jahre gemalt oder wenigstens dem ersten zeitlich sehr nahe stehend. Die Wappen in den Eckfeldern zeigen links immer die Tucher'schen, rechts auf einer Scheibe die Beheim'schen, auf der zweiten die Stromer'schen und auf der dritten unbekannte (einen Hirschkopf im goldenen Felde) Embleme.

Auf dem bezeichneten Glasgemälde sehen wir in der Mitte eine allegorische Figur (Pomona?) in einer Landschaft, in der Männer und Frauen sich am Mahle gütlich tuen, oder dem Vergnügen auf dem Wasser huldigen. Auf der zweiten Scheibe ist die Himmelsleiter Jakobs und auf der letzten Bacchus auf einer Tonne in einer Landschaft mit der Weinlese, dargestellt.

Die Zeichnung der Figuren ist die schon bereits charakterisirte; nur der Bacchus fällt etwas heraus. Doch wird dies durch die Anlehnung an den Amman'schen Holzschnitt in dem Kunst- und Lehrbüchlein erklärt.

Die Hauptvorzüge der Gemälde sind in ihren warmen tief gestimmten und harmonisch verbundenen Farben, in dem oft

nur wie hingehauchten Auftrage und in dem prachtvollen Helldunkel zu suchen. Maurer hat die Scenerien in einen meist dunkelrot gefärbten, architektonischen Rahmen eingespannt und läßt auf den dunklen Vordergrund eine effektvoll abgetönte landschaftliche Ferne folgen, so daß die Bildchen in ihrer Gesamtheit förmlich aus ihrer Umfassung herausleuchten und in sich selbst ein feines Spiel der Lichter bieten. Maurer'sche Arbeiten dieser Art sind das kostbarste, was die schweizerische Malerei auf Glas und durch Glas jemals hervorgebracht hat. Sie erklären zur Genüge, daß der Zürcher Meister nach Nürnberg, nach Speyer und sonst weithin im Lande beschäftigt war.

Der Kritiker muß allerdings mit demselben Rechte, mit dem er die Zeichnung der Figuren tadelt, auch die der Landschaft, insbesondere der Berge, beanstanden. Maurer geht absolut willkürlich mit den Formen um. Wie es ihm seine in dieser Richtung barocke Phantasie gerade eingab, so behandelt er sie. Aber dennoch: ich möchte sie nicht missen, diese phantastischen, spitzigen, abgenagten Felsen mit den Burgen auf ihren Höhen — sie geben dem Märchenhaften, das den landschaftlichen Bildern Maurers eigen ist, nur noch mehr Ausdruck.

Eben so schön ist die Scheibe von 1598 im Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. In einer Landschaft tötet der einhersprengende St. Georg den Lindwurm. Auf einem Hügel rechts kniet die Jungfrau im Gebet. Auf dem Rande des Rundbildes steht: Fabula narratur de sancto prisco George Quae Christi nobis parta trophaea refert. confudit anguis virgo Ecclesia quo libera facta dux est. Christoph Maurer Tigur. fecit. anno 1598. Wie das Wappen auf dem Schilde beweist, war die Malerei für einen Volkamer von Nürnberg geliefert. Dies Bildchen ist im Gesamtton fast zu dunkel gehalten, aber um so größer ist die Meisterschaft zu nennen, mit der Maurer doch das Licht überall durchleuchten läßt.

Maurers Kunst entfaltet sich in einer anderen Art in den prächtigen Wappenscheiben für Nürnberg, die heute im germanischen Nationalmuseum aufgestellt sind.[257] Auf der ersten

Scheibe ist als Mittelfigur die „Politica“ auf dem Trone dargestellt, zu Füßen derselben liegen zwei Bücher, die Biblia und Respub.; vor diesen liegen Herrschaftsinsignien (1597). Die zweite enthält als Hauptbild das Urteil Salomonis (1598). Auf der dritten ist das Hauptstück das Nürnbergische Wappen, das von zwei Engeln gehalten wird. Die Vierte enthält die Veritas, im Hintergrunde eine Stadt, wahrscheinlich Nürnberg.

Die Wende des Jahrhunderts bezeichnet im Schaffen des Künstlers den Höhepunkt. Sowohl für ihn als Maler, als auch für ihn als Zeichner. Wer ihn in dieser Eigenschaft in seiner ganzen Leistungsfähigkeit kennen lernen will, muß die großen, sorgsam vollendeten Blätter in Karlsruhe studiren, wo hunderte von seinen Werken bewahrt werden. Sie beginnen 1584 und reichen bis 1611.

Weitaus die größte Anzahl der Tuschzeichnungen behandeln religiöse Motive. Von ihnen sind diejenigen, die Volksſcenen enthalten, unleugbar die besten. Wenn wir z. B. Christi Wegführung von Pilatus (1602) oder das Ecce Homo (1603), auf dem man fast das Geschrei der Volksmasse zu hören glaubt, oder Christus vor dem Hohepriester betrachten, so sehen wir wilde Tagesereignisse, wenn Christi Gefangennahme geschildert wird, so ist einfach ein mörderischer Überfall anschaulich dargestellt. Gerade diese Blätter sind aber von dem höchsten Interesse für uns, da sie klarlegen: daß Maurer trotz seiner maniristischen Formensprache im Grunde seines Herzens ein guter und echter Realist war, der die Situationen, die er zu verkörpern hatte, aus dem ihn umgebenden Leben schöpfte. Sobald aber zartere Empfindungen ausgesprochen werden sollen, kommt Maurer in Verlegenheit, dann wird er oft unangenehm geziert, z. B. in der Grablegung (1608), die nur durch die nicht üble Beleuchtung anzieht. Hat er eine Kreuzabnahme (1608) zu malen, so tritt der Zwiespalt zwischen dem Wunsche realistisch und „gemütvoll“ zu sein, geradezu grell zu Tage.

Neben diesen religiösen Zeichnungen finden wir natürlich noch eine erhebliche Anzahl von Entwürfen für Wappen, z. B. eine große, schöne Wappenzeichnung für Rudolph II. (1601), eine für Joh. Philipp, Bischof von Bamberg (1611), auf der die Ge-

stalt des Kaisers Heinrich mit der Kirche, von fast Holbeinischer Schönheit und Würde ist.

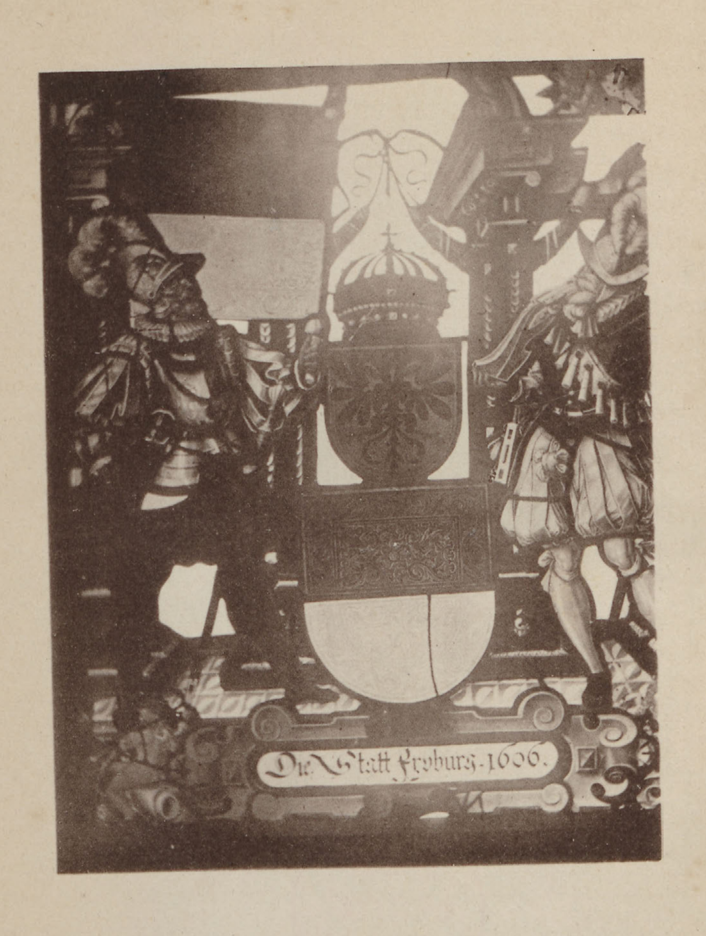
Wollen wir ein allgemeines Urteil über das Formale in den schönsten Zeichnungen gewinnen, so haben wir zuerst die teilweise vorzügliche Tuschirung zu betrachten. Sie ist zwar nicht von der Leichtigkeit und Eleganz, die Lindtmayer um eben dieselben Jahre entfaltet, aber einzelne, z. B. „Christus redet (ohne Zeugen) mit Pilatus“ (1603), kommen denen des Schaffhausers fast nahe. Die Tanzmeistermanieren der Figuren sind etwas abgeschwächt, die Menschen stehen fester und haben kraftvollere Bewegungen. Doch groß ist der Unterschied gegen früher nicht. Die Gewandbehandlung ist noch immer mit schmalen, eher platten Falten gegeben, die, bewegt, allerdings nicht mehr gar so knitterig sind. Die malerisch behandelte Architektur ist wie immer sparsam mit Rollwerk u. dgl. geziert und im allgemeinen in den Formen ziemlich rein.

Von den erhaltenen Glasgemälden aus dieser Spätzeit sind vor allen anderen die vierzehn Standesſcheiben im Rathause von Luzern zu nennen.

Nach Brauch hatten Schultheiß und Rat von Luzern, als der neue, im Jahre 1602 begonnene Rathausbau 1606 seiner Vollendung zuging, ihre Miteidgenossen, ferner den Bischof von Basel und Fürstabt zu St. Gallen gebeten, in das neue Staatsgebäude ihre Wappen zu schenken. Die betreffenden Stände gingen darauf ein und noch in demselben Jahre erhielt Chr. Maurer den „Verding der Wappen in die groß Rathstuben an° 1606 — — gegen Kristoffel Murer dem glasmaler von Zürich.“

Rahn hatte bereits, bevor dieser Vertrag von Theodor von Liebenau veröffentlicht war, wenigstens für zwei Scheiben, welche mit S. M. monogrammirt sind, für Josias Maurer bestimmt in Anspruch genommen; zudem die Gemälde mit Ausnahme der Bernerscheibe ein und demselben Atelier zugeteilt.[258]

Die Hauptvorzüge dieser Maurerscheiben bestehen in der Geschlossenheit des Ganzen. Die Haltung der Schildhalter, die Anordnung der Architektur, die Detailbehandlung, die Farbenzusammenstellung — alles ist malerisch. So glühende, so harmonisch gestimmte Farben, wie in diesen Glasgemälden, be-



CHRISTOPH MAURER. Standesscheibe von Freiburg.

Luzern. Museum.



CHRISTOPH MAURER.
Hirschjagd. (A. 51)


Stadt-
bücherei
Elbing

gegnet man in diesen Jahren kaum bei irgend einem anderen Glasmaler. Und mit welcher Bravour sind die Abschattirungen aufgemalt! Man betrachte z. B. die wie aus Atlas geschnittenen Hosen der Krieger, die Rüstungen, die Federn u. s. f.: wie glänzt und gleißt das alles, wie luftig und zart ist es. Diese Standeswappen sind Kabinetscheiben in großem Maßstabe und stehen, von diesem Gesichtspunkte aus, schier unerreicht da.

Die reiche Abwechslung in dem doch eigentlich sehr monotonen Motive ist endlich noch rühmend hervorzuheben.

Aber, wenn wir dies anerkannt haben, dürfen wir auch nicht verschweigen, daß die Zeichnung zu wünschen übrig läßt. Nur wenige dieser Rauschebärte mit dem kühnen herausfordernden Auftreten stehen ganz fest auf ihren Füßen, sind natürlich bewegt.

Von seinen späteren Glasgemälden sei nur noch kurz die prachtvolle Scheibe mit der Sauhatz, die ähnlich wie seine Radirung, die Hirschjagd von 1610 aufgefaßt ist, angemerkt. Namentlich die erstere gibt die ganze Vollendung Maurer'scher Helldunkelmanier.

Alle Malereien in dieser Manier werden jedoch übertroffen durch eine Landschaft (K 7282) im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Am diesfeitigen Ufer eines Flusses ziehen ein Fischer, ein Fußgänger begleitet von Hunden und ein Reiter auf eine reichgebaute Stadt zu, die sich links und ein wenig in den Hintergrund hinein erstreckt. Hinter ihr ist auf sanfter Höhe ein Schloß erbaut; noch weiter entfernt tauchen die Dächer und Spitzen eines anderen Ortes auf. Zackige Berge schließen den Horizont ab. Von der ersten Stadt führt eine Brücke zu dem seitlich gegenüber emporstrebenden, phantastisch geformten und vom Fluß umrauschten Felsen. Von einer hierselbst errichteten schönen Burg fällt der Blick auf das waldige jenseitige Ufer.

Eingefaßt wird dies Kabinetbildchen von korinthischen Säulen, über die ein gerades Gebälk liegt.

Keine der Landschaften Maurer's kann sich an märchenhaftem Eindrucke mit dieser messen, keine zeigt glänzender die volle Meisterschaft des Künstlers in der Beherrschung der Mittel.

Die Scheibe ist mit seinem ganzen Namen Christoph Maurer 1611 signirt. Es ist die spätest datirte Scheibe, die mir von ihm bekannt ist.

Als der Künstler bereits acht Jahre im Grabe geruht, erschienen erst seine vierzig Emblemate; die 1622 durch Joh. H. Rordorff bei J. R. Wolff in Zürich herausgegeben wurden.

Die Blätter haben sich immer eines guten Rufes zu erfreuen gehabt; sie verdienen ihn auch in mancher Hinsicht. Die Erfindung derselben zeugt zwar noch immer nicht von bedeutender Phantasie, ist oft zu sehr von dem Streben nach Wirkung beeinflußt und ziemlich oft macht sich unangenehm ein didaktischer Ton breit. Nur selten erblicken wir auch anmutig erdachte Vorwürfe. Die Mittel der Darstellung sind ziemlich dieselben wie früher, nur hat Maurer die Clairobscure-Manier aus seinen Glasmalereien auch auf die Radirungen übertragen.

In Basel[259] werden fünf Skizzen (zu Andr. 19. 21. 25. 26. 27. 28) zu diesen Emblemata aufbewahrt, die mit Bister geschickt in Effekt gesetzt sind.

Ein zweites großes Werk, das nach seinem Tode erschien, ist die Bibel mit dreihundertundfünfzehn Holzschnitten vom Jahre 1625.

Die Bilder sind ohne Größe, ohne wirkliche Wärme, ohne innere Kraft, wenn auch nicht selten, wie ich dies bereits einmal bei Maurer betonte, den Motiven nach in realistischer Weise dem lebendigen Leben entnommen.

Die Zeichnung ist die bereits charakterisirte. Nur kommt in diesen letzten Werken seines Lebens, wohl durch die Gleichheit der Aufgabe veranlaßt, die Stimmer'sche Schulung noch einmal sehr deutlich zum Durchbruche.

Die deutsche Vorrede enthält den sehr bezeichnenden Satz: „dieweil dann nuhn solche Biblische Figuren bey Christ. von der Heyden, Burgern vnd Buchhändlern allhie zu Straßburg . . . viel vollkommener als deß genannten Stimmers (es sind T. St. biblische Figuren gemeint) vorhanden waren, damit dieselben nit als ein verborgener Schatz vergrabē bliben, hat ers . . . . wöllen an Tag geben.“

Man ersieht daraus, daß im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts die Zeichnungen des Schülers Maurer höher geschätzt wurden, als die seines Lehrherrn. Auch in unserer Zeit hat Andresen die späteren Maurer'schen „breiter, kräftiger und energischer“ in ihrer Zeichnungsart genannt. Beiden Urteilen kann ich nicht beistimmen. Maurer ist ein gut beanlagter Künstler, der seinem Meister gegenüber aber immer nur die Rolle eines guten Talentes, der genialen Begabung gegenüber einnimmt. Denn hat ein schweizerischer Künstler in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts einen Anflug von Genialität, so hat ihn T. Stimmer.

Maurer war offenbar in seiner Vaterstadt sehr beliebt, sowohl als Ölmaler, besonders für Bildnisse, wie auch als Freskenmaler. Wir können jedoch heute nur noch mutmaßen. Wenigstens vermag ich keine Gemälde von Maurer nachzuweisen.

Conrad Meyer urteilt über seinen Ahnen: der hat von Jugend uf eine große Neigung zur History, zu den mathematischen Künsten, der Malerei und daran hangenden Theilen, wie auch einen sonderbaren Trieb zu der Poeterei, dernachen er sich neben vielen andern löblichen Stucken in tütschen Reimen viel bearbeitet und verrühmt worden. Damit nicht zufrieden, hat Maurer auch seine Rolle als Politiker gespielt. Er wurde 1600 Mitglied des Großen Rates 1611, wie sein Vater Amtmann in Winterthur und verschied hier am 27. März 1614, resp. er wurde an diesem Tage als verstorben eingetragen.

Bei weitem nicht so begabt wie Christoph, war dessen Bruder Josias Maurer. Er wurde am 28. August 1564 in Zürich getauft; trat 1588 in die Zunft ein, verheiratete sich in demselben Jahre mit Barbara Kambli, wurde 1613 Mitglied des Großen Rates, 1614 Amtmann im Kappelerhof und starb 1630.

Als Glasmaler hat er von 1591—1614 für den Rat und sonst für die Zünfte gearbeitet. Seine nur selten anzutreffenden Malereien unterscheiden sich wesentlich von denen Christophs. Sie sind in den Farben schwerer und weniger raffinirt gemalt; dafür aber energischer gezeichnet. Am besten charakterisiren ihn vielleicht die Wappenscheiben des Rudolf Zech von Glarus (1600) und die Zürcher Ämterscheibe von 1610.[260] Auch von den Handzeichnungen Josias Maurer's ist nicht viel übrig ge-

blieben. Sie sind ebenfalls fester gezeichnet als Christoph's, fleißiger durchgearbeitet und lebendiger bewegt. Dafür mangelt aber die Eleganz jenes und der Fluß, sowohl in der Art der Erzählung, wie in der Formensprache.

Einer der begabtesten Nachfolger Christoph Maurer's ist der Monogrammist L L, der in allen Eigenarten seinem Vorbilde nahe zu kommen sucht.[261]

Neben den Maurer's glänzt unter den Zürcher Künstlern aus dieser Periode Jost Amman.

Er wurde als der Sohn des Professors für alte Sprachen, Amman 1539 in Zürich geboren. Freundlich war das Schicksal dem Knaben gesonnen. Es führte ihn nicht, gleich so vielen Jüngern der Kunst, auf den rauhen Pfad der Armut, sondern brachte ihn in eine sogar selten günstige Lage. Sein Vater war ein Mann von gutem Verstande und edlem Herzen, der den hernach so weit bekannten Conrad Geßner während dreier Jahre in sein Haus aufnahm. Und Niemand geringeres, als die Tochter des großen Zwingli, Regula, war des kleinen Jost Patin. In solch' fördernder und freundlicher Umgebung wuchs der junge Amman auf. Er zeigte schon in frühen Jahren die feine Anmut und Liebenwürdigkeit des Charakters, die ihn auch als Künstler kennzeichnet. Der Archidiakon Otto Werdmüller sagte von dem Knaben, er hoffe, daß dieser seinen Genossen ein Beispiel werde.

Wer leitete seine ersten schüchternen Schritte auf dem Pfade zur Kunst? Nach dem bisherigen Material ist es unmöglich, diese Frage zu beantworten. Es kommen in späteren Werken Erinnerungen an Asper'sche Holzschnitte vor, die ich bei Gelegenheit kennzeichnen werde, aber daraus bestimmte Rückschlüsse ziehen zu wollen, wäre gewagt. Auch die Beziehungen Geßner's zur väterlichen Familie sind nicht zur Lösung dieses Rätsels zu verwenden. Geßner verwandte Asper viel. Aber er spricht sich auch einmal über den uns jetzt unbekannten Hans Thomann, geb. 1525, gest. 1567, mit höchst lobenden Worten aus „et Joanne Thoma pictore affine meo singulis in arte peritissimus juvenibus. Für die Beziehungen zu Asper spricht, daß er (frühe?) das Signet der Froschauer

schnitt und daß er sich offenbar schon sehr jung der Holzschnittzeichnung zuwandte. Aber auch diese früheste Zeichnung, die ich im Auge habe und die nach der Himmelfahrt Dürers (B 94) 1557 gezeichnet ist, kann in die vorliegende Frage nur wenig Licht bringen.

Genug, wenn wir unsere Hilfsmittel prüfen, so müssen wir zugestehen, daß sie äußerst geringfügig sind und daß wir am besten tun, einstweilen ein Nichtwissen einzugestehen.

Ehe wir weiter gehen, sei noch ein kurzer Blick auf jene erwähnte Kopie nach Dürer geworfen, denn in der weichen Auffassung und zierlichen technischen Behandlungsweise offenbaren sich bereits zwei den späteren Meister so scharf kennzeichnende Eigenarten.

Wann der Künstler seine Vaterstadt verlassen hat, ist unbestimmt. In dem Buche der Zunft zur „Meise", woselbst die Maler, die Glasmaler und Formenschneider verzeichnet sind, fehlt, obwohl die Glieder der Familie Amman dort zünftig waren, sein Name. Jost muß demnach niemals in Zürich selbständig gearbeitet haben, was wohl einzig durch seine zu große Jugend erklärt werden kann. Amman scheint also als ganz junger Mann auf die Wanderschaft gegangen zu sein. Und zwar mit der Absicht, nach Zürich zurückzukehren; denn sein Bürgerrecht hatte er nicht aufgegeben.

Das Fehlen seines Namens in den Zunftbüchern unterstützt also ein wenig die allgemeine Annahme, daß Amman etwa 1560 zur „großen Tour" aufgebrochen ist. Wohin wandte sich unser Jost? Nach dem Miniaturgemälde eines Turnieres von 1561 würde der Künstler bald nach Nürnberg gewandert sein.[262] Es wäre also möglich, daß er sich hier der Unterweisung des Virgil Solis, der wahrscheinlich 1562 gestorben ist, noch ein paar Jahre zu erfreuen gehabt hat. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß die Handzeichnungen des Solis viele Züge aufweisen, die wir bei Amman wiedertreffen. Doch möchte ich diese Hypothese nicht zu bestimmt vertreten, da sich meiner Ansicht nach diese Ähnlichkeiten mehr in den späteren Blättern Amman's, als in den früheren zeigen. Auch die gemeinsame Tätigkeit Beider bei der Illustration des Buches mit den Bildnissen

der französischen Könige, kann nicht für jene Hypothese verwendet werden; denn dies Werk erschien erst 1576, war also von Amman nur beendet worden.

Etwa seit dem Jahre 1562[263] können wir Amman als Zeichner für den Schnitt eingehender beurteilen. Die Holzschnitte zur Bibel 1564 müssen zum Teil wenigstens 1562 bereits gezeichnet sein, weil der S. Marcus die Bezeichnung 1563 S. F. trägt. Da dies Blatt das achtundneunzigste im Buche ist, so möchte doch vielleicht eher 1562, als wie bisher 1563 als das Datum für den Beginn der für Amman so folgenreichen Verbindung mit dem Frankfurter Verleger Sigmund Feierabend anzusetzen sein. Bei welcher Gelegenheit unser Künstler mit dem bedeutenden Buchhändler zusammengetroffen ist, können wir nicht mehr konstatiren — jedenfalls gab diese Begegnung dem ganzen künstlerischen Schaffen Amman's ein für alle Mal seine Richtung. Des Künstlers schier unerschöpfliche Erfindungsgabe erhielt ein freies Gebiet, auf dem sie sich tummeln konnte, ohne eine andere Schranke zu finden, als die, die sie in sich selbst besaß.

Die Bibel von 1564 resp. 1562/63 gewährt uns demnach die Möglichkeit, des jungen Illustrators erste selbständige Schritte zu beobachten.

Der erste Eindruck, den die Durchsicht dieser mit einhundertdreiunddreißig Holzschnitten geschmückten Bibel hinterläßt, ist ein sehr befriedigender. Wir sehen, wie eine reiche Phantasie sich gewandt und geschmackvoll Ausdruck verschafft hat. Bei genauerem Untersuchen stellen sich allerdings Mängel heraus, und zwar am ehesten bei der Abschätzung der Kompositionen an sich. Gerade die so blendende Erfindung kann sich nicht auf der scheinbaren Höhe behaupten. Man muß bekennen, daß Amman sich vielfach ersichtlich wörtlich an den Text hält und diesen nur mit einer Menge von Zutaten umkleidet. Mit diesen Beigaben hält er nicht immer die richtige Mitte ein, er erdrückt durch die Masse der Details die Hauptsache. Auf der „Bekehrung" z. B. sehen wir viele Reiter, eine Flucht, viel Angst und Schrecken, viel Landschaftliches — aber der eigentliche Vorgang verschwindet fast. Auf dem Blatte mit der Hinrichtung des Johannes wird jeder vorzugs-

weise die reichgezierte offene Halle, in der der König auf dem Trone sitzt und rechts den schönen Laubgang und die Häuser bewundern. In dieser Art ist die Hauptmasse der Bilder komponirt. Die Zeichnung ist leicht und gefällig, wenn auch nicht tadellos. Es mangelt den etwas schlanken, mageren Personen an Kraft. Wie den dramatischen Scenen im Aufbaue das Dramatische, so fehlt den Darstellenden der Nerv. Sie drapiren sich gerne mit togaartigen Gewändern, die sich in schlangenähnlichen Falten um den Körper ringeln, binden die ehrwürdige Maske eines römischen Senators oder Kaisers vor, wie sie in dieser „antiquarischen" Zeit durch die Münzen etc. jedermann bekannt waren — aber die Spieler sind ihrer Rolle nicht gewachsen. In diesem ersten Amman'schen Werke liegt bereits ein Grundelement seines innersten Lebens vollkommen klar vor uns: anmutige Schwäche.

Die Konturen in den landschaftlichen Hintergründen sind weich geschwungen, relativ einfach-natürlich. Auch hier herrscht Übermaß.

Die Lichtverteilung ist ungenügend, die Schattenübergänge sind zu unvermittelt, wodurch auch manches nicht genügend durchmodellirt erscheint.

Die schon berührte äußere Erscheinung der Personen hinsichtlich ihrer Proportionen, der Gewandbehandlung u. s. f., dürfte wohl bis zu einem gewissen Grade als Gegenbeweis für die Annahme Asper'scher und Solis'scher Einflüsse geltend gemacht werden.[264] Denn diese beiden Meister zeichnen in diesen Jahren untersetztere Personen mit vollen Formen, und Gewänder mit ganz anderem Faltenwurfe. Ferner ist in den Amman'schen Holzschnitten unzweifelhaft ein ziemlich ausgeprägtes, manieristisches Wesen, das Asper vollkommen und auch Solis ziemlich fremd ist. Die Überhäufung mit Details, besonders mit den Laubgängen, ist auch ein Moment, das Amman nicht von jenem deutschen Künstler hätte übernehmen können. Die letzterwähnten Punkte sind aber für Amman schnell erklärt, wenn wir eine äußere Beeinflussung durch die Kupferstiche der italienisirenden Niederländer annehmen. Ob Amman dieselben erst kennen gelernt, nachdem er in Zürich eine auf den älteren

Grundlagen ruhende Lehrzeit durchgemacht, oder ob er in seiner Heimat einen Lehrer gehabt, der diesem neuen Geiste bereits fröhnte, oder ob ihm endlich erst auf der Wanderschaft der Sinn für die „Modernen“ erschlossen worden ist, — das sind alles Fragen, die wir heute noch nicht beantworten können. Nur gegen die letzte Möglichkeit möchte ich sofort geltend machen, daß bei einem circa dreiundzwanzigjährigen jungen Menschen doch ein so absolutes Abschütteln des soeben erst Erlernten etwas Auffallendes an sich hätte.

Auch mit der Radirnadel hatte Amman sich bereits um diese Jahre versucht. Die ältesten datirten Blätter in Fronspergers Kriegsbuch (ersch. 1571—1573) tragen das Datum 1564.

Leonhard Fronsperger war in Ulm seit 1548 Bürger und bezeichnet sich als Römisch Kayserlicher Mayestät Provisioner. Er hat in seinem großen Buche das Kriegsrecht und den Kriegsbrauch, d. h. die Justiz, die Regeln auf dem Marsche und im Kampfe beschrieben. Amman hatte den Auftrag erhalten, das reiche Bild kriegerischen Lebens zu illustriren. Man muß gestehen, er hat seine Aufgabe recht wacker gelöst. Ich finde, daß diese Illustrationen den biblischen Bildern, an denen er gleichzeitig arbeitete, hinsichtlich der Kompositionen entschieden überlegen sind. Amman wird als friedlicher Bürger der damals friedfertigen Reichsſtadt Nürnberg wohl kaum jemals die Schrecken des Standrechtes, das aufregende Marschiren der Truppen zur Schlacht, das Sausen der Schwerter, das Pfeifen der Kugeln im Kampfe mit eigenen Augen und Ohren wahrgenommen haben, aber ähnliches in den Tagen des Friedens zu beobachten, war damals immerhin nicht so schwierig. Und dadurch mag die größere Unmittelbarkeit im Dargestellten zu erklären sein. Jedenfalls wird uns das bunte Lager-, Marsch- und Schlachtleben in ansprechender, farbenreicher Weise vorgeführt. Denken wir allerdings an die Zeichnungen eines Manuel oder Graf, so fällt der Vergleich zu Ungunsten Amman's aus: Manuels und Grafs Soldaten sind kriegserprobte Männer, Ammans Krieger hingegen Manöversoldaten.

Bei diesen ersten Radirungen unseres Künstlers müssen wir vornehmlich noch der Lichtverteilung, ihren malerischen

Qualitäten überhaupt ein Wort gönnen. Bereits für die Holzschnitte hob ich ein starkes Betonen des Lichtes und der Schatten hervor. In den Radirungen, die ja naturgemäß den individuellsten künstlerischen Anschauungen einen ganz unvergleichlich größeren Spielraum lassen, weil Zeichner und Radirer eine, Zeichner und Holzschneider zwei Personen sind, hat Amman seinen malerischen Neigungen erheblich mehr entgegen kommen können. Die leitende Tendenz ist die auf das Dunkle hin, mit der Absicht, die eher sparsam angebrachten Lichtpartieen mit dunklen zu verschmelzen, aber nicht so intensiv, um eine, ich möchte sagen, malerische Schroffheit in den Gegensätzen aufzuheben. Es tritt dies Betonen des Schattens überall, selbst in den kleinen Figürchen auf den Marschbildern hervor; ganz besonders aber stark auf größeren Bildern. Nehmen wir als Beispiel die Beschießung einer Stadt. Von der Stadt ist nur ein Tor mit seiner Befestigung sichtbar, das bereits mit Kanonen beschossen wird. Ein Trupp Soldaten macht einen Ausfall. Das Heer, Fußvolk und Reiterei rückt von links heran. Dies 1566 datirte Blatt, ist namentlich auf getöntem Papier gedruckt, von äußerst malerischer Wirkung, sowohl durch die bewegte und nicht überfüllte Komposition, wie besonders auch durch den warmen, und tiefen Ton, aus dem sich um so wirkungsvoller die hellen Partieen herausheben. Wer sich übrigens eine recht deutliche Vorstellung von der malerischen Kraft der Radirnadel Amman's verschaffen will, muß das 1570 erschienene Feuerwerk auf der Veste zu Nürnberg anschauen. Die von Sternraketen überleuchtete Burg, die Schlösser, die Zuschauer zu Wagen, zu Pferd und zu Fuß, auf die alle das blitzartige, scharfe Licht fällt, sind meisterhaft behandelt. Nur ist es leider zu schwer in den Schatten und zu grell in den Lichtern, um harmonisch zu wirken.

Als Portraitist war der Künstler auch schon in dieser Frühzeit seines Schaffens tätig. Es gibt eine Ausgabe der Bibel von 1564, die mit dem Bildnisse des Herzogs Christoph von Württemberg in Holzschnitt geziert ist. Wir sehen den Fürsten in halber Figur, mit der Mütze auf dem Kopfe und im pelzgefütterten um die Schultern gehängten Mantel mit aufstehen-



JOST AMMAN.
aus „Leon. Fronspergers Kriegsbuch“ (A. 226).
(Hirth. Kulturg. Bilderb. III 1283.)

dem Kragen. Die Rechte mit den Handschuhen hat er auf ein vor ihm liegendes Kissen gelegt, die Linke faßt an das Schwert. Das Brustbild ist von einem ovalen Rahmen mit reicher Verzierung umschlossen, in den die Worte: „von Gottes Gnaden Christoff Herzog zu Wirtenberg“ eingeschrieben sind. An den Seiten stehen die Allegorien der Liebe und der Religion. Das Bildnis des Herzogs ist, wie bei Amman nicht anders zu erwarten, geschickt und ansprechend in jeder Hinsicht, aber auch mit einer gewissen eleganten Oberflächlickkeit entworfen.

Obwohl ich nicht entfernt daran denken kann, alle Werke Ammans, die bei Andresen auf rund dreihundertsechsunddreißig Groß-Oktavseiten beschrieben sind, auch nur zu erwähnen, möchte ich doch noch auf den Cyklus der bairischen Fürsten (achtundsiebzig Radirungen) kurz aufmerksam machen. Diese Folge kommt gewöhnlich ohne Titel vor. Andresen hat einen solchen auch niemals gesehen, jedoch in einem Bücherkatalog des T. O. Weigel wird ein solcher angegeben, der schließt — — — ab anno 463 ad annum 1563, caelatore Jodoco Ammano pictore. Norib.

Man könnte nach der Jahreszahl 1563 vermuten, daß die Fürstenportraits (in ganzer Figur) etwa auch um diese Zeit herum radirt sind. Betrachten wir dieselben namentlich darauf hin, wie sie in Effekt gesetzt sind, so bemerken wir ein Schwanken. Einzelne Bildnisse sind schwer und dunkel, andere hell und zart gehalten. Aus diesem Grunde glaube ich, daß wir die Fertigstellung dieser Folge nicht schon für den Anfang, sondern an das Ende der sechziger Jahre zu setzen haben. Bedenkt man, daß das Fronsperger'sche Kriegsbuch Radirungen von 1564 enthält und 1573 erst auf den Markt kam, welche Summe von Arbeitskraft die Bibel von 1564, das Kriegsbuch, der 1567 erschienene Titus Livius (mit einhundertsechsunddreißig Holzschnitten), die 1571 erschienene Bibel beanspruchten, so wird man meine Annahme um so berechtigter finden. Diese Bildnisse der bairischen Fürsten wurden, was zum Beweis für das hohe Ansehen angedeutet sein möge, von seinem Miteidgenossen, dem jetzt glücklich der Vergessenheit entrissenen Bildhauer Sebastian Götz[265] aus Chur, bei zehn oder elf

der sechszehn Ahnenbilder am Schlosse von Heidelberg zu Rate gezogen.

Gegen Schluß der sechziger Jahre scheint in Amman eine andere Anschauung hinsichtlich der Lichtbehandlung allmählich Platz gegriffen zu haben. Er arbeitet von nun an auf eine harmonische Verbindung von Hell und Dunkel hin.

Die Titel zu dem 1568 erschienenen Jamnitzer'schen Buch über die Perspektive, die laut Datirung 1567 und 1568 radirt wurden, scheinen mir schon eine Änderung anzuzeigen und in der sehr zarten Behandlung auf ein allgemeiner herrschendes Licht hinzustreben, das allerdings nicht recht vermittelt auftritt. Ich bezeichnete auch als für die erste Zeit charakteristisch das relativ zu starke Vorherrschen von tiefen Schatten. Im Gegensatz zu jener Manier ist der Gesamtcharakter jetzt heller, aber auch kälter geworden. Diese Titel gehören übrigens nach Erfindung, Geschmack und Zeichnung mit zu dem Besten, das Amman geliefert hat. Die Kinderfiguren wären z. B. der besten Periode der Renaissancekunst nicht unwürdig und in der Ornamentik herrscht ein schmuckfroher, liebenswürdig-humoristischer Zug.

Das schöne Portrait des ehrwürdigen Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer zeigt deutlich das nunmehrige Überwiegen des Lichtes in der technischen Wiedergabe. Noch intensiver herrscht es im Kopfe des Adam Khal (1572). Das feinste Portrait Amman's überhaupt oder aus dieser Periode wenigstens ist das des Admirals von Frankreich, Gaspard Comte de Coligny (1573), des berühmten Hugenottenführers. Amman hat sicher das Bild des großen Heerführers nach irgend einer Vorlage radirt. Der Kopf ist geistvoll aufgefaßt, sehr liebevoll und delikat durchgearbeitet. Das Portrait ist im vollen Lichte gehalten und steht dadurch in sehr stark sich äußerndem Gegensatze zu den ca. neun Jahre jüngeren Arbeiten. Die Proportionen der Seitenfiguren sind auffallend schlank, in der Gewandbehandlung macht sich eine fremdartige Scharfbrüchigkeit und Unruhe bemerkbar.

Um aber die geradezu verblüffende Schaffenskraft in den 60er Jahren schärfer noch zu beleuchten, sei wenigstens das Buch „Eigentliche Beschreibung aller Stände auff Erden, Hoher

oder Nidriger, Geistlicher vnd Weltlicher, Aller Künsten Handwerken den Händeln etc. etc. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn M D L X VIII genannt. In der lateinischen Ausgabe enthält das Buch nicht weniger als einhundertzweiunddreißig Holzschnitte. Und der Stoff lief dem Meister doch nicht so ohne weiteres zu. Es ist nicht nur der Priester, der Apotheker, der Maler, es ist auch der Glaser, der Bierbrauer, der Fingerhuter, der Kammacher, der Teppichwirker, der Sattler, der Zirkelschmied, der Vogler u. s. f. dargestellt und zwar mit ihren Gerätschaften. Man muß in der Tat gleichermaßen über den Fleiß, wie über die gute Beobachtung staunen.

Doch, es würde zu weit führen, wie schon einmal bemerkt, auch nur die Titel der Bücher anzugeben, die Amman illustrirt hat; denn dann würden für die 60er Jahre auch noch das Buch vom Ursprung des Adels, das Turnirbuch, der Titus Livius, die Botschaft der Türken, die Ehebrecherbrücke (Schluß) zu nennen sein.

Im Jahre 1571 erschienen zwei große Bücher mit biblischen Illustrationen. Die sog. Bibel von 1571 mit einhundertachtundneunzig und die Evangelienbilder mit zweiundneunzig Holzschnitten. Für diese biblischen Bilder gilt in mancher Hinsicht dasſelbe, wie für ihre Vorgänger von 1564. Auch diesmal ist der Ueberfluß zu tadeln, z. B. verschwindet der junge Heiland im Tempel fast vor der Masse der Schriftgelehrten. Auch sind die Figuren noch immer stark italienisirt und in den Proportionen relativ gestreckt; nur hin und wieder treten vollere und rundere Formen auf. Die Lichtverteilung erscheint günstiger.

Nicht so vorteilhaft wie als Zeichner, lernen wir Amman als Aquarellisten in einer 1572 und A signirten farbigen Tuschzeichnung, eine Ueberraschung der Susanna durch die zwei Alten kennen.[266] Die äußere Ausſtattung ist wie gewöhulich sehr reich, denn die Scene geht in einem mit Tierfiguren, Springbrunnen etc. ausgeschmückten Parke vor sich, der in der Nähe einer großen Stadt liegt.

Etwa aus diesen Jahren, eher früher als später, dürfte meiner Ansicht nach der große, aus fünf Blättern bestehende,

geschnittene Soldatenzug stammen, dessen Auffassung gleichermaßen charakteristisch für unsern Künstler, wie für seine Periode ist. „Ein Hauptmann zu Pferde, von zwei Hellebardieren und zwei Soldaten mit Gewehren gefolgt, eröffnet den Zug. Es folgen drei andere Soldaten mit Gewehren, ein Trommler und Pfeifer, dann ein Fahnenträger zwischen zwei Soldaten mit Schwertern, darauf vier Hellebardiere, ein Knabe mit einer Gans auf dem Rücken, ein Soldat mit einer Lanze; endlich auf dem fünften Blatt drei Soldaten mit Lanzen und ein Teil des Troßgesindels."

Es ist eine wahre Pracht, diesen schön gekleideten, sich seiner Stellung sehr bewußten Hauptmann auf seinem wohlerzogenen, zierlich einhertänzelnden Rosse, den kühn die Fahne in den Lüften schwenkenden Fähnrich, die strammen, gut genährten Krieger mit ihren martialischen Gesichtern, würdevoll einhermarschiren zu sehen. Nur kann man sich beim Anblick dieser schönen Kompagnie nie des Gedankens erwehren: man erblicke den Zug einer Schützengilde, der an einem schönen Sonntagmorgen, ledig der Sorgen und Mühen der Woche, angetan mit den so geliebten kriegerischen und glitzernden Röcken durch die Straßen zieht und mit ausholenden wuchtigen Schritten sich festen Mutes dem Schießstande nähert, um im friedlichen Pulverknallen edlen Wetteifer zu zeigen.

Von jenen übermütigen, prahlerischen, aber schwertmutigen Landsknechten Manuel's, Graf's, haben Amman's Soldaten nichts. Unser Künstler arbeitete ganz offenbar nicht nach der Natur, nach dem Modelle, sondern nach einem vorgefaßten Ideal, einen Kanon, den er sich für Mensch wie Thier aufgestellt hatte und der von jetzt an immer klarer herausgearbeitet wird: die Menschen, besonders die Männer, sind von untersetzter Gestalt und runden Formen. Besonders bezeichnend sind für Amman's männliche Figuren die Waden, die in weiblicher Fülle und Rundung sehr gleichmäßig bis zu den feinen Knöcheln ablaufen. Die Pferde, die Amman mit besonderer Vorliebe vor allen anderen Tieren gezeichnet hat, sind kurz gesagt, wohl dressirte Zirkuspferde, denen selbst die Grundsätze der „hohen Schule" nicht fremd geblieben sind.



JOST AMMAN.
Soldatenzug (A. 71).

(Hirth: Kulturgeschichtliches Bilderbuch II. 1006).



Amüsant ist es, auf dem Bilde die „Trachten der verschiedenen Völker“ zu sehen, wie Amman sich als Europäer den Wilden gegenüber fühlte. Die Radirung besteht aus drei Abteilungen, von denen die ganze obere fast allein Europa gewidmet ist. Die Afrikaner, Asiaten und Amerikaner treten mehr oder weniger als „Wilde“ auf. Den Amerikanern weist er eine eingehende Kenntnis des „Auf-dem-Rost-braten“ zu und zwar verwenden sie ihre Kochkünste zum sorgfältigen Braten von Menschenleibern. Die reizendste Gruppe auf dem ganzen Blatte ist die Trauung in der Abteilung Europa. Amman schlägt hier so warme, echte Herzenstöne an, wie kaum je wieder.

Offenbar hat der Künstler selbst mit Liebe an der Radirung gearbeitet, denn sie ist in einem hellen feinen Tone sehr sorgsam durchgeführt.

Nach Andresen's Angabe kommen schon Exemplare von 1574 vor.

Das mit der Feder gezeichnete Blatt von 1575 in Berlin, auf dessen Vorderseite unter einem Baume ein zechender Bewaffneter mit einem Weibe ruht; auf dessen Rückseite ein Roß über einen Bach setzt, von dessen jenseitigem Ufer Frösche herabspringen und ein Hund herüberbellt, ist völlig im Sinne der späteren Amman'schen Formengesetze behandelt. Auch die freie, weiche Federführung schließt sich sehr an die gleichzeitigen Holzschnitte und Radirungen an.

Betrachtet man die zwölf Blätter zum Catalogus Gloriæ Mundi D. Bartholoni Chassanaei etc. von 1575/79 und vergleicht sie mit den Radirungen von ca. 1571 und 1564, so tritt einem der beträchtliche Umschwung, der sich in den künstlerischen Anschauungen unseres Meister vollzogen, außerordentlich klar entgegen. Amman's malerisches Gefühl, das mit einer effektvollen Schattenbehandlung begann, zu einer etwas einseitigen Lichtbevorzugung sich allmählich entwickelte, macht jetzt insofern eine neue Schwenkung, als es sich, durch intensivere Heranziehung der Kreuzschraffirung wieder einer etwas stärkeren Hervorhebung der Schattenpartieen zuwendet.

Man untersuche etwa daraufhin das Blatt die Versammlung unter dem „Vorsitze des Kaisers“ aus der genannten Folge Cata-

logus etc. Reichlich schroff sogar tritt Hell und Dunkel einander entgegen, so daß die beleuchteten Stellen sich fast als Glanzlichter und nicht als Lichtpartieen erweisen.

Durch diese hin und wieder ungenügende Verbindung der Gegensätze, die natürlich am stärksten in den Radirungen geltend wird, erscheinen diese Arbeiten manchmal nicht als vollendete.

Nicht nur in den eigenhändigen Radirungen Amman's, sondern auch in den Holzschnitten ist jene Manier zu verfolgen, die selbstredend einmal mehr, einmal weniger stark betont ist. Greifen wir als Beispiel die tronende Gerechtigkeit von 1579 heraus, so beobachten wir auch hier eine in dieser Weise abgestufte Lichtbehandlung. Uebrigens ist dies Blatt ein recht gutes Beispiel für die Fülle, Rundung und Gedrungenheit der Glieder; nicht minder für die weiche, etwas gehäufelte Faltenbehandlung. Die Verwendung von Kartouchen und Früchten in der Einrahmung ist sparsam und geschmackvoll.

Im Jahre 1579 erschien abermals eine von Amman illustrirte Bibel, betitelt: „Künstliche Und wolgerissene Figuren der fürnembsten Euvangelien, durchs gantze Jar, sampt den Passion vnd zwölf Aposteln, dergleichen noch nie im Druck ausgangen etc. Durch Jost Amman, Burgern zu Nürnberg. Getruckt zu Frankfurt am Mayn. Anno MDL XXIX."

Wie Andresen ganz richtig bemerkt, gehört diese „Bibel" zu den vorzüglicheren Leistungen unseres Künstlers. Sie scheint im Wetteifer mit Tob. Stimmer's neuen biblischen Figuren entstanden zu sein. Die Erfindung ist besser, aber der dramatischen Kraft des Schaffhauser Künstlers nicht gewachsen. Das Gebahren der Handelnden ist viel freier, wenngleich Amman immerhin noch mehr das Manierirte angemerkt wird, als Stimmer. Die Detailbehandlung der vollwangigen Männer und Frauen, sowie die freier geworfenen Falten sind gut. Amman's Faltengebung unterscheidet sich sehr charakteristisch von der Stimmer'schen. Ist diese mager und scharf, so ist die Amman's voll und weich, sogar ein wenig wulstig.

Ein prächtiges Buch des vorhergehenden Jahres müssen wir noch erwähnen, weil es stofflich so überaus bezeichnend für die immer theoretischer werdende Zeit ist. Es ist ein Kunst-

und Lehrbüchlein für die „anfahenden Jungen daraus reissen und malen zu lernen etc.“ Man findet unter den einhundertundsieben Holzschnitten alles mögliche, mit Ausnahme von landschaftlichen Motiven. Gruppen, wie Einzelfiguren, z. B. einen Bachus auf dem Faß, zwei Türken zu Pferd, zwei geharnischte Genien, einen Ochsen mit dem Malerwappen, einen Bischof, einen die Trommel schlagenden Soldaten, eine Gruppe von Mars, Venus und Amor, einen Ritter seitwärts sprengend, zwei Fechter, ein Wappen u. s. f. Es erfüllt das Büchlein also für den „anfahenden Jungen“ dieselbe Funktion, wie heutigentages die Vorlagen in den Kunstschulen.

Amman hat unzweifelhaft wieder einmal den Reichtum seiner künstlerischen Phantasie glänzend dargelegt, doch darf nicht übersehen werden, daß er sich zeitweise auf fremde Werke stützt. Auch darf die glänzende Erscheinung einzelner Scenen und manche Köpfe nicht blenden; denn es läßt sich nicht leugnen, daß selbst die dem Volksleben entnommenen Ereignisse nicht herzenswahr sind und daß die so ehrwürdigen Köpfe der Heiligen etwas selbstgefällig den schönen Bart spazieren tragen. Es liegt die Gefahr des Sichtäuschens doppelt nahe, da die Holzschnitte zum Teil brillant geschnitten sind, mit einem Glanze, der öfters an Burgkmaier’sche Schnitte erinnert.

Auch kommen die sonstigen Eigenheiten Amman’scher Zeichnung: der Fluß der Linien und Formen, die „gesellschaftliche Bildung“ im Auftreten der Personen, denen man leicht anmerkt, daß sie selbst in heiklen Situationen sich niemals vergessen, voll zur Geltung.

Ich glaube, Amman wäre, selbst wenn er es gewollt hätte, nicht im Stande gewesen, einen echten und rechten Rüpel zu zeichnen. Sogar dem Trinker von 1581 im Berliner Kupferstichkabinet mangelt, trotz seiner gerade nicht übermäßig feinen Art des Trinkens, eine naturwahre Ungeschliffenheit. Vorzüglich gelungen ist übrigens die Absicht des Künstlers in der einfachen, skizzenhaften Zeichnung den Ausdruck des Gesichtes des Trinkers durch das Glas hindurch scheinen zu lassen. Dieselbe Sam̄lung besitzt einen weiß gehöhten, auf grauen Grund

gezeichneten Handriß mit einem kleinen nackten Knaben, der über seinem Haupte auf den Händen eine Schale mit Früchten trägt. Dies kleine Blättchen gehört mit zu dem Schönsten, was Amman je gezeichnet hat, so zierlich, so anmutig frei, so elegant und sicher steht das kleine Bürschchen da.

Dem Kunst- und Lehrbüchlein nahe verwandt sind die „Künstliche(n) Wolgerissene(n) New Figuren von allerlei Jagt vnd Weidtwerk, Durch den Kunstreichen Jost Amman, Wonhaft zu Nürnberg an Tag gebracht.“ Das edle Weidwerk wird in allen seinen frohen und minder lustigen Ereignissen geschildert, die unserem Meister gute Gelegenheit geben, seine vortrefflichen Fähigkeiten als Tierzeichner zu beweisen. Diesem Werke in mancher Hinsicht nahestehend, ist das Buch von der Reiterei: Artliche vnd Kunstreiche Figuren zu der Reutterey (1584). In dem Werke werden uns die verschiedensten Gangarten der Pferde vorgeführt. Das Buch wird in seinem Werte noch gehoben, indem Amman uns darin zugleich verschiedene Kostüme, z. B. das des römischen Königs, der Doktoren etc., bewundern läßt. Aber wie gesagt, das Pferd und seine Bewegungen, nicht nur gelenkt vom Reiter, auch in seiner Freiheit, spielen die Hauptrolle. Es würde über Roß und Mann eigentiich nur dasſelbe zu sagen sein, wie bisher über solche Themata. Nur drängt sich das kanongemäße im Baue des Tieres, das zirkuspferdartige im Gehen, Laufen und Springen in einem Werke, das dem Pferde besonders gewidmet ist, noch mehr auf.

Ein ähnliches pädagogisches und kulturhistorisches Interesse ruft sein Trachtenbuch der katholischen Geistlichkeit hervor, das in hundertundzwei sehr gewandt und abwechslungsreich gezeichneten Holzschnitten, die verschiedenen Kostüme aller möglichen Rangstufen und Orden vor unserem Auge ausbreitet.

Nur ein Jahr später (1586) wurde das Frauentrachtenbuch herausgegeben, das die Moden in mehr als sieben Ländern behandelt. Daß Amman sich mit Geschmack und Verständnis dieser Aufgabe erledigt hat, bedarf kaum einer Versicherung. Man darf jedoch nicht verkennen, daß den Stellungen nicht selten das Gewollte anklebt und namentlich nicht, daß seine

Volkstypen viel zu fein ausfallen. Amman zeichnet die Bauernweiber bei weitem zu elegant und tadellos in ihren Gesten. Dies kann ja den Wert der Arbeit für den Kostümforscher nicht beeinträchtigen; denn der Künstler scheint trotz der oft überladenen Kostüme sich nichts geschenkt und nichts zugefügt zu haben, aber bei der Beurteilung der künstlerischen Stellung dieser Amman'schen Genrebilder muß der Charakter derselben doch in Rechnung gebracht werden.

Wenig Stoffe lagen einem Frankfurter Bürgersmanne und einem so rührigen Geschäftsmanne, wie es Feierabend war, so nahe, wie eine Verherrlichung des Handels. Und doch schuf erst 1585 Amman's Meisterhand eine solche, und selbst dann ging die Anregung nicht von jenem, sondern von dem bekannten nürnbergischen Rechenmeister Joh. Neudörfer aus. Das Blatt besteht eigentlich aus sechszehn Teilen. Auf ihm erblickt man oben Merkur, den Gott der Kaufleute, in der Rundung eines Spruchkranzes, jederseits die Wappen der vorzüglichsten Handelsſtädte mit ihren Namen und Angaben der Messen. Merkur hält eine Waage, unter deren Balken Fortuna auf einer Kugel steht, die auf dem auf einer Säule liegenden Hauptbuch ruht. Die reich verzierte Säule erhebt sich aus einem Brunnenbecken. Das Geschäft sowie die Gefahren des Handels zu Land und zu Wasser sind hinter dem Brunnen und auf den Seiten illustrirt.

Im Hintergrunde, in halber Höhe, sieht man Antwerpen an der Schelde; in der unteren Abteilung das Geschäftsleben des Kaufmanns zu Hause in seinen wechselnden Formen.

Amman hat im allgemeinen glücklich die Klippe vermieden, die den Zeichnern von Allegorien so leicht gefährlich wird: frostig zu werden. Die frische Lebendigkeit des Handels in allen seinen Phasen, vom Bergwerke und vom Ackerbaue, bis zum eigentlichen Land- und Seehandel, das Treiben in den Büreaus, das Kommen und Gehen, das Ueberlegen und Handeln, die Zerstörungen des Krieges — das alles ist in so lebendiger und anmutiger Weise geschildert, daß dieser große Holzschnitt mit Recht den hervorragenderen Leistungen des berühmten Illustrators beigezählt wird.

Wenige Jahre vor seinem Hinscheide schuf Amman abermals die Bilder zu einer Bibel. In dieser Bibel, die hinsichtlich der eigentlichen Textbilder im Grunde genommen die ältere nicht überragt, fallen besonders die Titeleinfassungen auf. Im Großen und Ganzen ist Amman vorsichtig und sparsam in der Verwendung des ornamentalen Details, auch in der Verwendung der zu jeder Zeit in der deutschen Kunst beliebten Fratzen und anderen humoristischen Einzeldingen. Dennoch steht seine Ornamentik der Stimmer'schen nach, besonders durch den Mangel an frischer Kraft. Es ist bei Amman alles zu schön, zu zart, man möchte fast sagen, zu akademisch, um tatsächlich wirken zu können.

Von den Radirungen des Meisters sei nun noch die Folge der acht Krieger erwähnt, weil dieselbe zu den letzten Arbeiten Amman's gehört und in der Lichtbehandlung sehr interessant sind. Insofern der Künstler mit großem Geschicke die Lichtparthien mit den wohlabgewogenen Schattenmassen in eine innige Verbindung gesetzt hat. Die Gegenstände selbst sind sehr einfach und muten mehr wie Detailstudien zu einem größeren Ganzen an. Wenn man z. B. drei gerüstete Männer sieht, von denen der eine ruhig dasteht und nach rechts schaut, während die beiden anderen, die nach derselben Seite sehen, auf ihn zuschreiten, so ist in der Tat nicht mehr geboten, als eine Einzelstudie und es ist kaum ersichtlich, weshalb acht derartige Blätter zu einer Folge verbunden wurden. Die Proportionen sind jetzt etwas reichlich kurz.

Von Amman's Radirungen und Holzschnitten weg, müssen wir noch einen kurzen Blick auf seine Handzeichnungen werfen, deren wir erst ein paar betrachtet haben. Es gibt ihrer nicht viele, was nur begreiflich ist, wenn man bedenkt, in welch' ausgedehntem Maßſtabe Amman auf den Stock gezeichnet hatte. Georg Keller soll darüber nach Sandrat gesagt haben, „daß dieser Zeichnungen schon während der (Keller'schen) vier Lehrjahre eine so gewaltig Menge gewesen sei, daß er kaum glaube, sie könnten auf einem Heuwagen weggeführt werden."

Die Hauptzahl der Federzeichnungen befindet sich, soweit ich urteilen kann, in dem Kabinette zu Berlin.[267] Sie stammen

hauptsächlich aus seiner späteren Periode. Die verschiedensten Stoffe sind behandelt, z. B. drei einzelne Blätter geben je einen Krieger, neun Blätter eine Folge von adeligen Reitern; dann findet sich ein Studienblatt mit einem musizirenden Mann, einem sitzenden Bauer mit der Sense, einem römischen Krieger auf einem Sessel und einem stehenden römischen Krieger, ferner ein Blatt mit einer Sauhatz, der Entwurf zur Zeichnung eines Hasen, ein Ritter zu Pferd, die sieben Schöpfungstage fein mit Blau getuscht, ein Blatt mit drei Köpfen u. s. f. Allen diesen Blättern, wie auch den wenigen in anderen Sammlungen, z. B. den drei in der Albertina, den zwei in Dresden, den wenigen in Basel u. s. f., ist derselbe zarte, weiche, manchmal geradezu weichliche Strich eigen.

Die uns schon oft aufgestoßene malerische Beanlagung Amman's legt es nahe, zu untersuchen, ob er nicht auch gemalt habe, um so mehr, da er sich selbst und auch Andere ihn als Maler bezeichneten. Bis jetzt kann man ihm meines Wissens nicht mit Sicherheit eine wirkliche Malerei nachweisen. Einzig als Miniaturmaler können wir ihn noch in den großen Miniaturen des Münchener Kabinettes kennen lernen. Auch seine Tätigkeit für die Glasmalerei beschränkt sich, soweit ich urteilen kann, auf Visirungen. Gelegentlich der 1590 erneuerten großen Tucherscheibe in der St. Lorenzkirche heißt es in den Rechnungen: „1590 mehr ist das Tuchersche Fenster in der Kirch zu St. Lorenzen erneuert worden do hat kost wie unterschiedlich folgt: Erstlich den 19 Oct. 1590 dem Jobst Amman Mahler zalt für 14 stuckh Visirungen abzureißen und anders er dazu gemacht für alles 10 Gulden."

Amman lebte übrigens nicht immer in Nürnberg, sondern war den Winter 1586 und 1587 in Würzburg und 1590 in Altdorf, um einen englischen Grafen im „Reissen" zu unterrichten, wie wir aus einem Brief an seinen Schwager Pfarrer Leemann wissen. Er starb jedoch zu Nürnberg, woselbst er 1577 das Bürgerrecht „weil er mit seiner Kunst so berümpt und trefflich" war, zum Geschenk erhalten hatte. Er wohnte unter der Vesten in der oberen Schmidgasse und verschied am 17. März 1591.[268]

Andresen fängt seine Würdigung Amman's mit dem Hinweise auf die kolossale Masse des Stoffes an, die der Meister in dreißig Jahren verarbeitet hatte und fährt dann fort: „die Natur hatte J. Amman mit herrlichen und seltenen Anlagen ausgestattet; unter besseren Zeitverhältnissen, bei höheren Aufgaben als der Illustration von Büchern, hätte er zweifelsohne eine Zier und Glanzpunkt der deutschen Kunst des XVI. Jahrhunderts werden müssen.“ Andresen anerkennt dann, daß Amman durch seine Schnell- und Vielzeichnerei zur Manier gekommen sei und urteilt weiter: „der Illustrator erzielte um so größere Erfolge, je klarer ihm das Verständnis seiner Zeit geworden, je tiefer er in den Geist derselben eingedrungen ist. Seine Werke müssen ein ungeschmücktes und wahres Bild seiner Umgebung abspiegeln. Daß Amman als Illustrator sich dieser seiner Aufgabe klar bewußt war, bedarf für den, der seine Werke kennt, kaum eines Nachweises, denn was getreue und eingehende Wiedergabe des Lebens seiner Zeit nach allen Richtungen in unerschöpflicher Fülle anbelangt, lassen sich seinen Werke keine zweiten in Deutschland an die Seite stellen.“ Im allgemeinen stimme ich mit dem bekannten Verfasser des deutschen Peintre Graveur gerne überein, nur bezweifle ich, daß Amman in der Tat eine getreue und eingehende Wiedergabe seiner Zeit gegeben hat. Amman gehört zu den Künstlern, die vermöge einer sehr sensitiven, fast weiblichen und innerlich vornehmen Beanlagung alle Dinge von diesem Gesichtspunkte aus betrachten, betrachten mußten. Darunter aber leidet die Unmittelbarkeit der Schilderung. Wie Amman's Pferde elegant „auftreten“, so sind auch seine Bauern von einer zu großen Noblesse, seine Handwerker sind halbe Grandseigneurs u. s. f. Es mischt sich in alle Darstellungen des Künstlers Pose. Daß ein gespreizter Ton in der Umgangsmanier, daß eine würdevolle Selbstgefälligkeit damals in allen Kreisen Platz gegriffen hatte, wissen wir allerdings auch sonst, aber diese war denn doch nicht so weit eingedrungen, daß wenn ein Schmied einen Gaul beschlug, er dies mit Grazie zu tun bemüht war. Amman sah erstlich durch die Brille seiner natürlichen Veranlagung und dann durch die, die ihm seine Um-

gebung aufsetzte. Damit soll durchaus nicht gesagt sein, daß der Künstler von allen damaligen Illustratoren nicht einer der besten, vielleicht der hervorragendste war, daß er etwa kein hochbegabter „Genremaler“, kein trefflicher Beobachter seiner Umgebung gewesen ist, sondern es soll nur mit diesen Worten vor der Ansicht gewarnt sein, als ob Amman uns ein ungeschminktes Bild seiner Tage hinterlassen, als ob er ein Realist und nicht viel mehr ein Manirist gewesen sei; trotzdem die Bezeichnung „Manirist“ bei ihm nicht in voller Schärfe zur Anwendung kommen darf.

Neben der Künstlerfamilie der Maurer darf besonders die der Meyer in Zürich unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Begründet wurde dies durch Generationen an tüchtigen Künstlern reiche Maler-Geschlecht durch Dietrich Meyer. Er war der Sohn des Ratsherrn und Vogtes von Eglisau, Jakob Meyer. Auf dem Schlosse Eglisau erblickte Dietrich am 26. Februar 1572 das Licht der Welt.[269] Er war von Hause aus der Kunst zugewandt. Sein Sohn Conrad schreibt von ihm „Mein in Gott Ruwender Vater hat das Glasmahler Handtwerk oder Kunst gelehrnt und aus Eignem Trieb mit Oelfarben zu mahlen sich geübet, feine, kantliche, schöne Contravet gemahlt, auch in Kupfer Radiert Lobliche Werk alß das Zürcher Wappenbuch und viel Contravet von gelehrten Herrn. Auch Kunstliche Buchlein von Bilder und Dieren, Dienstlich Mahlern und Goldschmieden.“ Als Glasmaler ist er denn auch in das Verzeichnis der Zünfter zum roten Adler 1594 eingetragen worden. Aber weder die Seckelamts, noch die Bauamts-, noch die Zunftrechnungen weisen eine Glasmalerarbeit nach, so daß es zweifelhaft erscheint, ob er überhaupt auch nur anfing, den ursprünglich ergriffenen Beruf praktisch auszuüben. Einzig eine Handzeichnung für ein Wappen von 1607 ist nachweisbar.[270]

Den Entwicklungsgang Meyers im Einzelnen klar zu legen, ist heute nicht mehr möglich. Denn wir besitzen nur wenige datirte Werke; außer den Radirungen nur einzelne Zeichnungen und flüchtige Entwürfe. Im allgemeinen folgt er der maniristischen Richtung seiner Epoche. Die ältesten dürften nach dem Stile zu schließen, acht nummerirte und radirte Blättchen mit

Tieren sein. Auf ihnen sind zahme, wie wilde Bestien und Fabelwesen, z. B. der Basilisk, Greif, Drache u. s. f. dargestellt. Die meisten sind im Profil, doch mit geschickten Verkürzungen gezeichnet. Manche Tiere sind heraldisch stilisirt, nicht selten ist dagegen das Physiognomische vortrefflich erfaßt, bei den Füchsen ist z. B. die Schlauheit, bei den Hunden die Wachsamkeit trotz der skizzenhaften Darstellung prägnant ausgedrückt. Im Ganzen herrscht, wie auch besonders in der Landschaft, noch eine altertümliche, konventionelle Richtung vor.

Ein interessantes Blatt ist noch das früheste datirte, das von 1597, auf dem ein Mann auf sturmgepeitschtem Meere dahinfährt. Ueber seinem Haupte flattert ein Spruchband mit der Innschrift: „Quem timebo". Es ist wohl möglich, daß Meyer jene berühmte Fahrt Julius Caesars vorgeschwebt hat.

Diese Blätter, wie die zwölf Monatsbilder von 1599 sind noch in der früheren Manier geätzt worden, teilweise ist auch wohl mit dem Stichel nachgeholfen. Die Monatsbilder sind auf schmalen Friesen dargestellt und nach J. H. Füßli 1599 entstanden. Allerdings ist bislang dies Datum nicht wieder aufgefunden worden.

„Die Mitte jedes Streifens nimmt ein von Wolken umgebenes Tierzeichen ein. Dann folgen rechts und links die Schilderungen der verschiedenen Geschäfte und Lustbarkeiten im Haus und Feld. Es sind anmutige Scenen, deren manche die Bedeutung wertvoller Kulturbilder besitzen. So die Darstellung einer Mahlzeit im Januar. Zwei Herren und eine Dame sitzen fröhlich beisammen. Links steht ein Buffet; die Fenster in der Tiefe sind mit Glasgemälden und Rundscheiben geschlossen; die Bank darunter ist mit Kissen bedeckt und rechts erhebt sich in doppeltem Aufbau ein Kachelofen. Daneben schaut man in die Küche. Eine Magd schiebt neue Zulage in den Ofen, während am fernen Herde noch immer gesotten und gebraten wird. Auch der Krankenbesuch im März ist anmutig geschildert. Den Lustbarkeiten sind die folgenden Monate gewidmet. Im April gehts auf die Falkenbeize; Leibeserfrischungen werden im Mai gesucht: der Gatte begibt sich ins Bad, wo ihn die Frau mit einer neckischen Douche empfängt. Die Reihe der

ländlichen Beschäftigungen eröffnet der Juni mit Schafschur und Bleiche, dann gehts zum Heuen und Ernten. Den Freuden des Herbstes reiht sich das Dreschen und die Flachsbereitung an. Den Beschluß der wirtschaftlichen Hantirungen macht die übliche Dezember-Schlächterei.“[271]

Die Personen sind brav gezeichnet. Die Tierformen, wie auch die Landschaft, diese besonders, sind noch mangelhaft. Auch die Radirtechnik ist nicht vollkommen. Die Zeichnung an sich, die Proportionen und Lichtverteilung erinnern übrigens etwas an Amman's Arbeiten.

In derselben Epoche ist wahrscheinlich ein Blatt ohne Namen und Jahreszahl entstanden, das, wie es scheint, sich als Unikum im Besitze des Inspektors Conrad Meyer in Zürich befindet. Der Entdecker, J. R. Rahn, beschreibt es folgendermaßen: „Das Blättchen scheint als Illustration zu einem juristischen Werke verfertigt worden zu sein und stellt in Form eines genealogischen Schemas die Descendenz und Ascendenz von den Stammeltern bis zu den „Gschwüstergeten Kindskinder Kind“ dar. Die Grade sind durch Herze und Ovale repräsentirt, die jeweilig die Gestalt eines Mannes oder einer Fran enthalten, anmutige Figürchen, die im zeitgenössischen Kostüm gekleidet und von großer Anmut in Haltung und Ausdruck sind.“ Von 1599 sind dann noch zwei Jagdscenen, ein Hasentreiben und eine Sauhatz datirt, die nach der Zahl fünf am Fuße des ersten Blättchens zu urteilen, ursprünglich eine jetzt nicht mehr nachweisbare Folge gebildet haben. Der Name des Verfertigers ist nicht genannt, doch läßt die Zeichenweise, wie die technische Behandlung, die etwas trockene Schattirung mit Kreuzlage keinen Zweifel über den Urheber zu.

Viel feiner sind die zwei Bauerntänze aus demselben Jahre. Auf dem kleineren, wie auf dem größeren Blatte sind stets einzelne Paare gezeichnet, die in Hüpfen und Springen sich austollen resp. sich auszutollen versuchen. Denn jene Urkraft, die z. B. in Manuels und Holbeins gleichartigen Werken zu merken ist, fehlt.

Die Ausführung mit Kreuzlagen und kurzen Parallelen ist nicht übel, doch ist die Lichtverteilung nicht fein genug. Sie

wird aber übertroffen durch die Folgen der „septem Planetae“, der „septem artes liberales“, der acht Tugenden und sieben Laster. Mit der technischen Vollendung hat sich aber die relative Einfachheit in der Auffassung so gut wie ganz verloren. Dietrich Meyer ist jetzt der reine Manirist. Die schmalen Ovale mit der übermäßig hohen Stirn, die bei den Personen herrschen, die gespreizten Bewegungen, die unruhigen fliegenden Gewänder lassen keinen Zweifel darüber. Unter dem Einflusse Chr. Maurer's?

Aus dem Jahre 1603 stammt eine zweite Folge von Zierbildern, die aus sechzehn Friesen besteht. Die Arbeit ist von ungleicher Güte. Dagegen sind die allerdings nicht sehr phantasievoll komponirten zwölf Blättchen mit Goldschmiederissen recht interessant. Sie sind Theodoricus Meyer Tiguri f. et excudit signirt. Vielleicht waren die Blättchen Teile eines uns sonst verloren gegangenen Kunstbüchleins für die Goldschmiede. Sicher ist dies für zwei größere Radirungen, deren Ziffern ohne Zweifel auf die Zusammengehörigkeit zu einer größeren Serie hinweisen. Es sind architektonische Dekorationen, wie sie gerade damals von den vitruvianischen Architekten so sehr beliebt waren und die nicht zum mindesten die kleinliche, trockene Architektur jener Tage ins Leben gerufen haben.

„Bis zum Jahre 1605 scheint Meyer bei seiner alten Radir-Methode beharrt zu haben.“ Die Blätter haben einen etwas spröden und trockenen Charakter. Als Versuche zu einer neuen Technik können die beiden Meyer'schen Wappen gelten. Einmal ist es allein, das andere Mal mit dem Weys'schen verbunden geätzt, weil die Schwester Dietrichs, Dorothea, den Herrn Felix Weyssen „Predigkanten zum Silberschild“ geehelicht hatte. „Die Behandlung ist etwas hart und mager ohne die Weichheit und breite Kraft der späteren Radirungen. Im Übrigen läßt die Zeichnung nichts zu wünschen übrig. Sie ist mit virtuoser Sicherheit rasch entworfen, ebenso sind die Schatten effektvoll hingesetzt und gut zusammengeschafft.“ Das Hauptwerk Dietrichs in Bezug auf die Wappen ist sein Wappenbuch der „Wohlgeborenen Edlen und Burgerlichen Geschlächten so anno 1605 — Statt und Herrschaft Zürich — durch Dietrich Meyer, Burger zu Zürich anno 1605.“

In diesen Radirungen macht sich eine Weichheit des Striches und feine Leichtigkeit geltend, die den bis anhin gelieferten überlegen ist: Früchte der neuen Technik mit dem weichen Ätzboden. Dietrichs Sohn, Conrad, schreibt darüber „Er hat den Etzgrund erfunden und Herrn Matheo Merian dem berümpten geoffenbaret A°. 1610. Diser Etzgrund hat diser Zeit in Deutschen und Weltschen Landen den Namen „der Merianisch Etzgrund". Kann aber mit Warheit der Meyerische Etzgrund genendt werden. Herr Matheus Merian der berümte hat solche gutthat dankbar erkennt als ein von Gott Geregierter Man. Hat meinen lieben Bruder S. Rodolffen, und mir Conradten Vil Gutes erwisen, auch meinem lieben Seeligen Vater den fünften Teil Historischer Chroniken etc. dediciret." Es ist heute sehr schwierig zu ermitteln, worin die Erfindung eigentlich bestanden hat. Rahn gibt nach den Angaben des Prof. J. C. Werdmüller an, der Vorteil sei darin zu suchen, daß in dem weichen Grunde die Striche sich leichter zeichnen lassen und derselbe nach vollendeter Ätzung bequemer zu entfernen sei.

Dietrich Meyer hat denn auch diese technischen Vorzüge seines Verfahrens schnell erkannt und ausgenützt. Eine Allegorie vom Jahre 1607 läßt dies besonders gut erkennen. In eine viereckige Umrahmung ist ein großes Oval eingezeichnet, das oben mit der geflügelten Halbfigur eines Mannes und einer Frau besetzt ist; unten wachsen zwei Füllhörner hervor. Auf dem Reife steht die Inschrift „RO: Mihi Principium 1335. 1607 Rho; Roq 3: Praesidium Ecco Da Dio Son Stat Amnata. Del' Abondantia sua Coronata Hora Sto Fermo E' Ben Fondata." Ebenso seltsam ist die Darstellung in dem Ovale selbst. In der Ferne erblickt man eine Stadt, in der Mitte eine Palme und vor derselben ein Postament, dessen Front mit dem Zürcher Standeswappen und dem des Reiches ausgeziert ist. Darüber ist die Inschrift „iustus ut palma florebit" angebracht. Auf dem Postamente steht ein mit einem antikisirenden Kostüme bekleidetes Weib. Sie umschlingt die Palme und hält in der rechten Hand ein Buch mit der Aufschrift „religio victoria mea"; in der Linken ein Scepter, um das sich ein mit den Worten „Respublica tigurina virgo" beschriebenes Band

ringelt. Beiderseits steht je ein Posaune blasender Engel, Gloria und Victoria. Über der Darstellung liest man „Eer seye Gott in der Höhe — dem Vaterland Heil vnd Frid." Zwei andere Genien zu Häupten der Frau halten eine Krone und über ihnen flattert ein Spruchband mit der Inschrift: sois fidele jusques à la mort et je te donneray la couronne de vie Apo. 2,10.

Diese ihrem Inhalt nach unklare Allegorie ist mit den ganzen Vorzügen Meyer'scher Technik ausgestattet. Auffallend ist das fremde Monogramm am Fuße des Blattes. Es existiren zudem zwei Entwürfe Dietrich Meyers, die vom Jahre 1608 datiren.[272] Der eine gibt nur die Umrahmung, der andere eine gegenseitige Zeichnung des Ganzen mit unwesentlichen Veränderungen und ohne das fremde Monogramm sowie den Inschriften; dagegen die Signirung „Dietrich Meyer fecit 1608." Da der Reichsſchild weggelassen und dafür das Rahn'sche Wappen eingesetzt ist, so nimmt Rahn an, daß Dietrich Meyer diese Radirung als Gedächtnisblatt auf den Regierungsantritt des Bürgermeisters J. R. Rahn (12. Dez. 1607) radirt und dann als Vorzeichnung für eine persönliche Widmung den Riß mit dem Familienwappen im folgenden Jahr geschaffen habe.

Bedeutender, als in derartigen Werken entwickelten sich Dietrich Meyers Fähigkeiten in den radirten Portraits, von denen, wie J. H. Füßli sagt, sein Vater an die fünfzig besessen habe. Das älteste datirte ist das des Bullinger, das die Bezeichnung Theodoricus Meyer fecit Tiguri 1602 trägt. Der Kopf ist nicht schlecht, aber doch recht trocken, sogar etwas maskenhaft und die Stoffbehandlung mangelhaft. Erheblich besser, namentlich lebensvoller, ist das Bildnis des Antistes Burkard Leemann vom Jahre 1608. Meyer hat vornehmlich durch die Anwendung des Punktirverfahrens eine größere Weichheit in der Modellirung erlangt und die bisherige Schroffheit in der Lichtbehandlung mehr vermieden. Dieselbe Manier ist in den 1612 datirten Portraits des Rudolph Hospinian und des Jakob Ruegers von 1614 angewendet. Von da an tritt dieselbe zurück und macht den reinen Strichen mit der Nadel Platz. Die schönsten Blätter entstammen den zwanziger Jahren. Er kopirte damals das Portrait Melanchtons nach dem Dürer'schen Stiche,

sowie Dürers Selbstportrait. Ferner entstanden die Bildnisse des Ambrosius Blarer, des Conrad Pelicanus, das des Rudolph Gwalther und des Theologen Peter Thomman, nach einem Bilde Samuel Hoffman's von 1614, des Philipp Eberhard, Philipp Gligerus (1623), Jacobus Huldricus (1629) etc., die alle hohe Achtung vor Dietrich Meyer als Portraitisten erwecken. Besonders zeichnen sie sich durch eine wohltuende Einfachheit und Geschlossenheit aus, nur ermangeln auch sie einer vollendeten Abwägung von Licht und Schatten.

Meyers letzte Arbeit ist 1645 datirt. Er zeichnete damals eines der großen Blätter aus Holbeins Passionsfolge ab.

Auch ein Selbstbildnis des Meisters aus seinen alten Tagen besitzen wir. Über die Ratsherrenkrause fällt in langen Strähnen der dünn gewordene Bart. Mit klugem Gesichte und beobachtenden Augen schaut der Künstler uns freundlich an.

Schließlich haben wir noch die durch seinen Sohn bezeugte, aber durch erhaltene Werke nicht belegbare Tätigkeit als Ölmaler zu berühren. Daß er faktisch gemalt hat, dafür kann als Beweis die Unterschrift zu dem Portrait des Caspar Waser gelten: „Th. Meyer pinxit, Con. Meyer sulpsit."[273]

Der Biograph Dietrich Meyers, J. R. Rahn, charakterisirt unseren Künstler, wie folgt: „Dietrich Meyer ist weder durch Reichtum der Phantasie, noch als formschaffender Künstler hervorragend — — aber er ersetzte, was ihm zum höheren Fluge fehlte, durch die Gewissenhaftigkeit der Arbeit und einen rühmlichen Fleiß, der ihn immer wieder zur Erforschung neuer Hilfsmittel trieb. Nach Art der meisten Zeitgenossen mag der Betrieb seiner Kunst ein ziemlich handwerklicher gewesen sein, wie es sich auch herauszustellen scheint, daß er gelegentlich auch die Ausführung von schriftlichen Copiaturen besorgte. Im Übrigen fehlte ihm ein höheres Streben nicht, das beweist die Meisterschaft, zu der er sich als Portraitist emporgeschwungen hat. Einzelne seiner späteren Bilder können als vorzügliche Leistungen gelten und sie dürften jedenfalls durch keinerlei Arbeiten schweizerischer Zeitgenossen übertroffen worden sein."

Dietrich Meyer starb als hochgeachteter Mann am 12. Dez. 1658, 87 Jahre alt „weniger 7 Wuchen".



Neben Dietrich Meyer dem Radirer nimmt Gotthart Ringgli als Maler und Radirer in Zürichs Kunstgeschichte während dieser Periode einen ehrenvollen Platz ein.

Er wurde am 27. Januar 1575 in Zürich geboren.[274] Sein Lehrmeister ist unbekannt. Datirte Arbeiten und zwar Radirungen kennen wir erst seit 1598. Kleine Vignetten mit den Allegorien der Tugenden. Zu diesen im Geschmacke der Zeit leicht hingeworfenen Nadelzeichnungen kommen um die kleinen geätzten Werke gleich zu besprechen, vier Blättchen mit reizlosen Landschaften, eines mit zwei Kanoniren, eines mit dem Rechtshelfer. Die „Kupferstücke“ zu dem 1616 erschienenen „Guten Jahr für alle Christen insgemein: wie auch in Sonderheit für alle Stände, Geistliche und Weltliche, Hohe und Niedrige: aus der Arche Noa genommen: Beschrieben durch weyland H. Josua Maler, jetzt aber durch Gottlieben Ringgli an tag geben. Getruckt zu Zürich bei Johann Rudolf Wolffen.“ Die kleinen Illustrationen sind in dem bombastischen Zeitcharakter gezeichnet, der überhaupt starken Ausdruck in Ringgli's Werken erhielt.

Als eines der Hauptwerke unter seinen Radirungen gilt die Illustration zum „Kriege“. Dies Blatt, das größte von Ringgli radirte, ist vertikal geteilt. Auf der linken Hälfte reitet ein vollkommen gerüsteter Krieger auf edlem Rosse, mit der Kriegserklärung in der Hand, hochgemut in die Welt hinaus. Auf der rechten kommt derselbe Mann mit Stelzbein und Krücke, zerlumpt, mit leerem Felleisen, der Waffen beraupt, auf elendem Klepper heim geschlichen. Einen zerrissenen Fetzen Papier, eine wertlose Altersversorgung, bringt er als einzige Beute zurück. Die Zeichnung ist recht flott und flüssig, der Ausdruck in Mensch nnd Tier gut gelungen; auch verhältnismäßig einfach. Dagegen ist die Radirung als solche nicht lobenswert. Die Nadel arbeitete zu schwer und zu hart, die Modellirung ist nicht weich genug.

Die jüngste mir bekannt gewordene Radirung ist die Todesdarstellung von 1628. Links steht ein Mann der besseren Stände, rechts sitzt der Tod auf dem Rande eines Grabes; ein wenig zurück erhebt sich ein Kirchlein, im Hintergrunde ein niedriger Berg, der ebenfalls eine Kirche trägt.[275]

Ein wenig trocken ist auch dies Blatt, aber doch leichter und wirkungsvoller radirt.

Von den Gemälden Ringgli's besitzen wir noch drei resp. fünf, die sich schon früher eines hohen Rufes erfreuten.

Der alte Füssli beschreibt, als eines der merkwürdigsten biblischen Bilder, die der Künstler gemalt hat, einen trauernden Hiob. Er schildert das Bild wie folgt: „Hiob sitzt auf dem Miste, sehr krank, sehr dürr, voller Geschwüre und hört die Vorwürfe seines Weibes ganz geduldig an. Wenn man dieses Gemälde genau betrachtet, so sollte man glauben, es wäre von Spagnoletto gemahlt. Diesen „Spiegel der Geduld“ beurteilt der jüngste Biograph Ringgli's, J. R. Rahn, weniger gut. Er sagt: „Eine Koketterie mit Kellerlichtern ist schon in Scene gesetzt, geht man aber auf das Nähere ein, so läuft alles auf eine schwächliche Effekthascherei mit herkömmlichen Rezepten hinaus.“ Das ist allerdings bis zu einem gewissen Grade richtig, aber für derartige Fehler ist die Periode, jedoch weniger der Künstler verantwortlich zu machen. Füßli hat ganz recht gesehen, wenn er sich an Spagnoletto erinnert fühlte. Auch ich mußte sofort an diesen Meister denken. Damit ist das Streben nach einer bestimmten Lichtwirkung erklärt und auch entschuldigt. Ribera war eine maßgebende Persönlichkeit und der nachzufolgen war im Sinne jener Epoche nur berechtigt. Der Hiob selbst ist reichlich pathetisch in seinem Gebaren, das keifende Weib dagegen nicht schlecht gelungen. Ob das Kolorit von Anfang an so schwarz war, wie heute, ist wohl kaum anzunehmen.

Ringgli muß zu seinen Lebzeiten hohen Ruf als Maler genossen haben; denn der Rat von Bern berief ihn, nebst dem uns sonst unbekannten Caspar Haldenstein, 1607, um den Zeitglockenturm auszuzieren. Die oberen Bilder scheinen 1609 beendet gewesen zu sein, da den „beiden Meystern und Malern von Zürich, Gotth. Ringlin und Caspar Haldenstein, welche das Werk und Gemäl am oberen Theil des Zytglockenthurmes gemahlt etc.“ eine Zahlung wird. Dann aber heißt es 1610 „Wyther den 18 Tag Meyen mit Mr. Gotthart Ringli den Maler von Zürich vmb das er den Zytglocken thurn uff dryen syten sampt der dryen uren und Zyten daran gemalen und vff der

vierten syten gewyſget vnd yngefasset, endlich abgerechnet, von welchem allem Ime gegenüber versprochen worden luth zweyer verdingen 510 Kronen, und das er den daran gemalten Pannerträger anderfarb gemalen vnd den Bär in ein goldfarb feld gestellt 20 Kronen etc.“ Ferner wird in demselben Jahr annotirt „Mr. Gotth. Ringli dem Maler von Zürich das gemäl am Zytglocken thurm widerum zu ernüwern vnd malen sampt dem Trinkgeld 88 ₶ 8 Sch.“

Es handelte sich also seit 1607 darum, den heute noch von jedem Fremden angestaunten mächtigen Zeitglockenturm von oben bis unten zu bemalen und schließlich darum, die eben beendeten Gemälde wieder zu erneuern. Warum dies letztere geschehen mußte, ist uns unbekannt. Kaum wird bei Ringgli ein besonderes Verschulden zu suchen sein, denn sonst hätte sich der Rat wohl nicht dazu verstanden, ihm von neuem eine immerhin ziemlich hohe Summe zu gewähren.

Leider können wir uns von den Bildern nur nach Sandrats und Scheelhamers Beschreibung und einer kürzlich wieder aufgefundenen Handzeichnung eine Vorstellung machen. Jener alte Kunstschriftsteller schreibt „Er mahlete auch der Zeit den Glockenthurm, die Uhren und herum die vier Jahrszeiten mit Bildern lebensgroß, wie auch an den Seiten des Thurmes einen Pannerherrn, im Küriß mit der Stadt Panner“. Scheelhamer berichtet, seit dem 16. Jahrhundert wäre auf der Morgenseite des Turmes ein großer Bär gemalt gewesen, der über den Sack Äpfel eines Bauernweibes herfällt und ihrem dabeistehenden Mann die Tatze auf die Schulter legt. Die Frau schreit, „mordio, Herr Bär, laß mir min ma, sünst will dir gäbe, was i ha“.[276] Auch der Torbogen war nach dieser Schilderung mit mythologischen Göttinnen und Göttern bemalt.

Rahn hat nun in seiner Biographie Ringgli's einen beidseitig bezeichneten Handriß mit den vier Jahreszeiten publizirt, der offenbar von der Hand des Künstlers herrührt. Jener Forscher beschreibt ihn etwa folgendermaßen: Zu beiden Seiten des Zifferblattes erhebt sich eine fünfstöckige Architektur von Nischen; die vier untersten sind von korinthischen Säulen, die oberste ist von weiblichen Hermen flankirt. Die Eckkomparti-

mente enthalten Kartouchen, die die Büsten römischer Kaiser umschließen. In den obersten Nischen, links und rechts, blasen Trompeter, in denen darunter begleiten zwei Bären mit der Trommel und Querpfeife; die nächsten sind leer. War in diesen die Bärengeschichte dargestellt? Über dem Ziffernblatte sieht man die Wappen; in den vier Ecken die Jahreszeiten.

Das Blatt ist mit wenigen Farben effektvoll kolorirt, flüchtig und keck gezeichnet.

Füßli spendet den Handzeichnungen überhaupt ein Lob, das wir heute nicht mehr teilen können. Wir müssen die Keckheit der Zeichnung, die technische Gewandtheit in der Handhabung des Pinsels, die ordentlichen Kompositionen, aber andererseits auch die Mängel in der Durcharbeitung der Körper, die schablonenhafte Leichtfertigkeit in all' und jedem anerkennen.[277]

Außer jenen Zeitglockengemälden hat Ringgli, wie Sandrat sagt, noch drei große Ölbilder in Bern zurückgelassen. Jener berichtet, daß auf dem ersten Bilde geschildert sei, „wie Hertzog Berchtold von Zeringen, dies Namens der fünfft mit seinen edlen Herren in einem schönen Zimmer den Rathschluß macht eine neue Stadt zu bauen: darin ist der Herzog auf seinem Tron, die Herren aber in schöner Kleidung und Posturen liebreich anzusehen. Das zweite ist ein Bärenjagt etlicher Edelleute in einem Eichwald; da jetzunder Bern erbauet ist. Drittens die Erbauung der Stadt Bern, in welchem die Zimmerleuth sehr geschäftig in Aufrichtung der Gebäuen. Dieses ist gar bedächtig gemahlt, weil man die Arbeitenden in der höhe von unten ansieht.“ Ringgli empfing nach Sandrat mit großem Lobe und vielem Golde den Abschied. Daß er auch das Bürgerrecht geschenkt bekommen habe, ist bis jetzt nicht erwiesen.

Jene drei großen Gemälde sind uns erhalten worden. Rahn's Kritik lautet: „geistlose Köpfe, Verzeichnungen die Menge, banale Dinge, wie die Hunde, die sich zwischen Schultheiß und Herzog beschnüffeln, Theaterposen und leblose, in breiten Massen eckig gebrochene Draperien, endlich eine kupferne Monotonie der Farben, das ist ungefähr alles, was sich über diese Dutzendwaare sagen läßt.“ Obwohl ich in Folge von sehr schwer zu beseitigenden Verstellungen, nur

eines der Gemälde gesehen habe, die Schilderung der ersten Scene, so muß ich doch gestehen, daß mir Rahn's Urteil zu hart erscheint. Die Farbenwirkung, um damit zu beginnen, ist namentlich in der effektvollen Lichtbehandlung besser, als wie sie irgend ein anderer schweizerischer Künstler um diese Jahre in der nun einmal von Ringgli eingeschlagenen und zu respektirenden Richtung gegeben hat — nach Maßgabe unseres Materials. Die Zeichnung ist nicht fehlerfrei, doch ganz gefällig und immerhin nicht so manirirt und schwächlich, wie z. B. die von Chr. Maurer. Daß die Gewandung etwas steif erscheint, ist in Anbetracht des schweren Seidenstoffes, aus dem die Kleider meistens verfertigt wurden, dem Maler auch nicht gar zu hoch anzurechnen. Die Komposition endlich ist brav und nicht ohne eigenartige Züge.

Ohne Frage zählte Ringgli damals zu den angesehensten Künstlern in deutschen Landen, denn sonst wäre ihm die Ehre der Aufnahme in Sandrat's Werk kaum zu Teil geworden. Wenn wir heute schärfer urteilen, urteilen müssen und dürfen, so müssen wir dennoch bei der Stabbrechung über diese Manieristen nicht vergessen, daß auch sie der Malerei diesseits der Alpen nicht zu unterschätzende Vorteile gebracht haben. Sie erst haben eine gewisse Großzügigkeit, ein Hinarbeiten auf rein malerische Effekte gebracht, die der deutschen Malerei bis dahin mehr oder weniger fremd gewesen waren.

Ringgli schenkte der Regierung seiner Vaterstadt 1634 ein Gemälde mit dem Wappen von Zürich — vielleicht jene seit Alters so gerühmte Darstellung des Zürich-Reich mit den Vogteien? „In welcher Mitte das Zürich-Reich mit den Vogteien, rechter Seiten aber die Religion gebildet durch eine Jungfrau, haltend in der einen Hand die Biblia S., in der andern aber einen Zaun und im Arm das Creutz Christi, tritt mit den Füßen den Tod, darüber ein Pelikan, der sein Blut seinen Jungen zu speisen, vergießt. Auf der linken Seite aber ist die Freiheit abgebildet durch eine Jungfrau so ledig von dem Fässelbande, neben den Füßen stehet ein Käfig, auf welchem ein Vogel frey sitzt, haltend einen Strick im Schnabel ob welchem Bild ein wachender Kranich, darunter aber schöne Verse stehen.“[278]

Diese etwas frostige Allegorie hat Ringgli durch seine kräftigen Farben etwas zu beleben gesucht — daß es ihm geglückt ist, möchte man kaum sagen dürfen.

Dieser sinnreiche Maler und Zeichner hat, nebenbei bemerkt, einem der bedeutendsten Zürcher Portraitisten, dem späteren Rubensſchüler Samuel Hoffmann, den ersten Unterricht erteilt und auch damit noch ein Anrecht auf unsere Dankbarkeit erworben.

Er starb als angesehener Künstler am 29. Januar 1635 in seiner Vaterstadt.



Wie in früheren Jahren, so sandte auch jetzt Zürich nach Luzern seine künstlerischen Kräfte. Die bedeutendste unter ihnen ist Hans Heinrich Wegmann. Er wurde am 12. Oktober 1557 in Zürich getauft. Im April 1580 trat er in die Zunft zur „Meise“ ein und 1582 übersiedelte er nach Luzern.[279]

Künstlerisch tätig ist Wegmann jedenfalls schon 1580 gewesen, da damals ihm und Heinrich Ban „beid Malern die 2 Taffeln zu beiden Syten an den Thurn uf Dorf“ übertragen wurden. Ferner existirt eine getuschte Federzeichnung, den Tod der Virginia behandelnd, aus demselben Jahre. Sie ist in der maniriten Manier jener Tage, aber zart und effektvoll mit Tusche behandelt.[280] Bei wem Wegmann gelernt hat, wissen wir nicht, aber gewisse Ähnlichkeiten mit der Manier lassen an Jos Maurer denken. Es ist also möglich, daß er bei diesem, trotzdem derselbe 1578 nach Winterthur ging, eine erste Schulzeit durchgemacht hat. Ebenfalls von 1580 ist eine sehr effektvolle, weiß gehöhte, mit der Feder auf grünlichem Grunde flott gezeichnete Auferstehung bei Herrn Meyer-am Rhyn in Luzern.

Erst nach eilf Jahren erhalten wir ein weiteres Zeichen der künstlerischen Tätigkeit Wegmann's. Wiederum eine Handzeichnung: ein Tellschuß.[281] Wahrscheinlich war der Entwurf als Vorlage für eine Wappenscheibe bestimmt. In dem runden Mittelbilde ist der Schwur auf dem Rütli, oben der Schuß des Tell geschildert. Trotz nicht unbeträchtlicher Zeichenfehler

zieht das Blatt durch die charakteristischen Köpfe, durch die feste, wenn auch kalte Zeichenweise an. Später wird wohl erst die undatirte, etwas skizzenhafte Handzeichnung mit dem Auszuge der Weiber von Weinsberg entstanden sein.[282]

Aus seinem Luzerner Aufenthalte wird höchst wahrscheinlich ebenfalls die schöne Kreidezeichnung mit dem Leichname Christi[283] in Basel herrühren. Nach einer nicht weiter bewiesenen Annahme des Basler Kataloges soll dies Blatt eine Kopie nach einem Gemälde Hans Holbein d. j. sein, das sich in Luzern befand. Jedenfalls äußert sich ein gewisser Einfluß jenes, für die schweizerische Malerei so hochwichtigen Künstlers in dem viel reineren, natürlicheren und kräftigeren Linienzuge.

Besser, als in den gezeichneten Werken kommen Hans Heinrich Wegmann's malerische Gaben in seinen Gemälden zur Geltung. Allerdings müssen wir sofort eingestehen, daß wir nur ein wirklich gutes Bild und das auch nur im verdorbenen Zustande besitzen. Es ist dies die Beschneidung Christi von 1590 in der Hofkirche zu Luzern. Links sitzt ein Priester mit dem Knaben auf dem Arme; ihm gegenüber, im reichen Ornate, der Hohepriester. Beide sind umringt von Zuschauern; unter ihnen rechts in der Mitte, ein wenig zurück, die Madonna. Trotz der durch Uebermalung und äußere Beschädigung hervorgerufenen Trübung des ursprünglichen Charakters ist die frische und selbständige Auffassung der ganzen Scene nicht zerstört worden. Einzelne Köpfe sind sogar von einer fast bedeutenden Wirkung. Die warmen, kräftigen Farben und die verhältnismäßig einfachen, natürlichen Bewegungen zeichnen das Bild fernerhin vorteilhaft vor vielen zeitgenössischen Werken aus.

Bedauerlicherweise können wir diesem kein einziges gleichwertiges Bild an die Seite setzen.

Die Gemälde, die er mit Unterstützung seines Sohnes Hans seit 1611 für vier Gulden das Stück auf der Kapellbrücke malte, sind denn doch nur Handwerkerarbeiten. Dr. von Liebenau sagt hierüber in seiner Monographie der Stadt Luzern: „Im Jahre 1599 beschloß der Rath von Luzern die Kapellbrücke mit gemalten Tafeln zieren zu lassen, „doch mit einer weltlichen, zierlichen und nit geistlichen histori.“ Stadtschreiber

Rennwart Cysat erhielt den Auftrag, den Plan zu einer solchen Bilderreihe zu entwerfen. Jahre lang durchstöberte Cysat die Schweizergeschichte, die heiligen Legenden, das alte und neue Testament, um Namen zu verzeichnen, welche den Beschauer auf die Idee bringen konnte, die Geschichte des jüdischen Volkes sei das Vorbild der Schweizergeschichte.“ Daneben wurden die berühmtesten Wallfahrtsorte, die Lebensgeschichte der Schweizerheiligen illustrirt.

Die Bilder werden heute an verschiedenen Orten in Luzern aufbewahrt. Es sind, wie gesagt, schnell und leichten Herzens, aber nicht ungeschickt hingestrichene Malereien, deren Qualität im Verhältnisse zu dem geringen Preise steht.

Von ähnlicher, aber eher noch geringerer Güte sind zwei Altarbilder aus Greppen mit der Verkündigung und der Madonna mit dem kleinen Jesusknaben und dem kleinen Johannes in einer Landschaft. Breitspurig steht die Signatur Jos Hein. Wägmann pictor et inventor MDCXVII darauf.[284]

Es ist schade, daß der Maler sich so geringe Mühe gegeben hat; denn sowohl die Kompositionen, als auch die einzelnen Personen verraten eine geschickte Anlage. Unangenehm wird der Eindruck jedoch geradezu durch die weich hingestrichenen, kraftlosen Farben. Die Menschen mit den blassen Gesichtern, den bläulichgrauen Schatten ähneln alle wandelnden Leichen.

Die meisten Arbeiten des Künstlers, und sehr wahrscheinlich die besten, sind verloren gegangen, z. B. die Gemälde in der Michaelskirche.

Als Freskomaler hat sich Wegmann bei Gelegenheit der 1589 begonnenen Bemalung des Rathausturmes betätigt. Die Hauptdarstellung war die um 100 Gulden verdingte Darstellung des „Riesen von Reiden“. Die Fresken gefielen dem Rat so sehr, daß er dem Maler das Bürgerrecht schenkte. Er beschäftigte auch sonst noch mehrfach den Künstler, z. B. ließ er ihn 1626 sechs religiöse Gemälde im Preise von einhundertzweiunddreißig Gulden für das Rathaus malen.

Schließlich hat Wegmann auch als Glasmaler gearbeit, wie aus einem Entscheide des Rates von 1595 hervorgeht: Martin

Martini solle sich des Malens enthalten, Wegmann dagegen mit dem Glasmalen fortfahren.

Wir wissen nicht genau, wann der Künstler gestorben ist. Doch ist anzunehmen ca. 1628, da am 11. November 1628 Hans Victor Wegmann seinem Bruder Hans Bernhard 100 ℔ veschreibt, die er ihm aus dem väterlichen Erbe noch schuldig ist.[285]

Hans Heinrich Wegmann ist übrigens nur einer aus der ansehnlichen Schaar von Künstlern, die dazumal in Luzern malten. Teilweise waren sie auch von hier gebürtig. Es wurde z. B. die Hofbrücke seit 1572 mit hundertundneunzehn Doppelgemälden von unbekannten Malern geziert. Die Bilder sind sehr oft restaurirt worden, so daß ein Urteil kaum noch möglich ist.

Ein Schüler oder Nachfolger Wegmann's hat den traditionell Jakob von Wyl zugeschriebenen Todtentanz in Luzern geschaffen. Der vorgebliche Maler ist der Sohn des Großrats Johann von Wyl und wurde am 17. September 1586 getauft. Wann er sich in Luzern als Maler niederließ, ist unbekannt. Von 1612—1615 lernte der nachher etwas bekannter gewordene Caspar Meglinger bei ihm. Wyl starb, wahrscheinlich in Rom ca. 1619, denn die Wittwe heiratete 1620 jenen Meglinger.[286]

Es ist, wie schon angedeutet, nur eine Tradition, die Wyl jene sieben großen Bilder zuweist. Sie ist durch nichts anderes, als durch das zeitgenössische Kostüm gestützt, erschüttert aber dadurch, daß weder das Portrait des Kaisers, noch das des Papstes für jene Jahre stimmt.

Jedenfalls ist dieser Todtentanz nicht uninteressant. In einzelnen Bildern sind Anlehnungen an Holbeins Schnitte zu bemerken, in anderen manche selbständige Züge, wie z. B. in dem Bilde: der Tod und der Kaufmann. Der Knochenmann umarmt den Kaufmann, flüstert ihm scheinbar eine angenehme Nachricht in's Ohr und läßt in derselben Minute Gift in den Becher träufeln.

Die Zeichnung ist gewandt, die Bewegungen sind elegant und maßvoll, doch ohne rechte dramatische Kraft. Die Gesichter sprechen zum Teil sehr an, insbesondere die der Frauen. Die Behandlung des Nackten ist etwas glatt und nicht eingehend genug. Die Farben erinnern namentlich in der Ver-

wendung der bläulichen Schatten an Wegmann; sind jedoch tiefer und wärmer. Die Lichtwirkung ist häufig zu unvermittelt.

Die Feuerbrände, der veränderte Geschmack haben sonst in Luzern arg aufgeräumt. Ich glaube kaum, daß noch andere Bilder mit einiger Sicherheit, als aus dieser Periode stammend und als einheimisch bezeichnet werden dürfen.

Aus dem Kantone wären besonders die Fresken und das Altarbild in Kirchbühl von 1583 in unsere Betrachtung einzuziehen. Im Chore der Kirche sind an den Wänden die Apostel je zwei und zwei, in die Kappen der Decken die Evangelisten und Kirchenväter gemalt. Alles ist handwerksmäßig hingestrichen, ohne wirklichen künstlerischen Charakter. Besser sind die, ohne Zweifel von derslben Hand gemalten Tafeln zu dem Altare im Beinhause ebendaselbst. Im Schreine ist die Kreuzigung mit Maria, Johannes Ev. und Maria Magdalena gemalt; auf den Flügeln: innen St. Jacobus major und Sta. Catarina; außen St. Joachim und die Sta. Anna Selbdritt; auf die Predella die Halbfiguren Christi und der Apostel. Laut Inschrift ist der Altar von Christina marpach vngevor Ires alters by dritzehen iar Hatt disere toflen vnd noch mer Hiehaer geschenkt in Gottes eer 1582," geschenkt worden. Zum Teile sind die Gemälde nicht gerade schlecht. Es haftet ihnen ja überall das Konventionelle, das falsche Pathos der italienisirenden Manier an, aber dafür entschädigen die hin und wieder verhältnismäßig eleganten Formen, die, besonders in den beiden Putti auf dem Kreuzigungsbilde ziemlich gelungene Behandlung des Nackten, die relativ sorgsame Durcharbeitung im Einzelnen.

Wie sich der Maler nannte, wissen wir nicht. In Luzern selbst wird er kaum zu suchen sein, sondern eher in den etwas größeren Provinzstädten, wie Sempach oder Sursee.

Ein Wort müssen wir, bevor wir aus dem Luzernischen weggehen, noch der Glasmalerei gönnen. Sie wurde in der Stadt Luzern selbst noch immer schwunghaft betrieben. Tüchtige Meister lebten hierselbst: Eckhart Markgraff aus Minden, Vit Hinderegger aus Meersburg u. s. f. Vor allen anderen wurde jedoch Franz Fallenter geachtet. Er wurde als Hintersäße 1580 in Luzern geboren;[287] jedoch 1598 wegen eines

„köstlichen Wappens in die Rathstuben“ mit dem Burgerrechte beschenkt. Er lebte aber nicht ausſchließlich seiner Kunst, vielmehr fallen zahlreiche Injurien- und Schlagsünden gerade in die Blütezeit seines Wirkens und hatten für ihn mehrfache Wirtshausverbote zur Folge.

Seine gerühmtesten Werke waren die von 1591—1611 gemalten FF signirten 67 Scheiben in dem Kloster Rathausen bei Luzern. Diese Glasgemälde sind jetzt an verschiedenen Orten aufgestellt.[288] Fallenter erscheint darin als ein nicht untüchtiger Zeichner, der aber leicht grob wird. Namentlich hat er keinen Sinn für eine feine Detailbehandlung. Seine Farben sind eher etwas trübe, als glänzend. Verglichen mit den besten Zürcher Meistern bleibt der bedeutendste Luzerner Glasmaler weit zurück.



Auch in dem benachbarten Zug war die Kunsttätigkeit nicht ganz erstorben. Wenigstens besitzen wir außer Glasgemälden noch eine Votivtafel von 1592. Sie wurde durch den Dekan Jacobus Huser gestiftet. In dem Hauptbilde ist die Geburt Mariæ geschildert. Der „Künstler“ fußt noch auf der älteren Schule; hat jedoch auch von der neuen Weise etwas vernommen.

Selbst in die entlegenen Orte der Urkantone war diese schon gedrungen. Jene während der siebziger Jahre in die schweizerische Malerei eindringende Schwarzmalerei wird in Stans eifrig gepflegt. Leider sind die nicht seltenen Bilder von Landammännern unbezeichnet. Selbst die Datirung ist nicht immer genau anzugeben, da die Regierungsjahre für die Entstehungszeit nur geringe Handhaben bieten. Die Auffassung ist durchgehends trocken und spießbürgerlich. Auch die Malerei mit den hellgelblichen Lichtern und dunklen, undurchsichtigen Schatten ist nicht gewandt. Sie legt die Vermutung nahe, daß wir in den Portraits die Arbeiten von einheimischen Künstlern besitzen. Daß damals in diesen Gegenden Eingeborne als Maler tätig waren, beweist die Existenz des Hans Gysi. Er arbeitete bis tief in das XVII. Jahrhundert hinein und gehört

schon völlig der Kunstweise dieser Epoche an. Aus dem Anfange des XVII. Jahrhunderts rühren die derben, aber nicht uninteressanten Fresken im Planzer'schen Hause von Bürgelen her. Sie sind 1615 im Auftrage des Landammanns von Uri, dem Jerusalemritter H. Peter Gisser gemalt worden. Die Fensterbögen und Türstürze sind durch Voluten und Rankenwerk belebt, die Wände mit profanen und religiösen Scenen bemalt. An der Westwand sieht man rechts den St. Eremitanus und den Bruder Klaus, links Christus am Kreuze; an der Südwand vier Engel mit den Marterwerkzeugen, an der Ostwand einen großen vom Schlächter geführten Stier, an der Nordwand endlich die drei Tellen.

Die religiösen Scenen folgen dem Geschmacke der späteren italienischen Schule. Die Zeichnung ist nicht ungeschickt, der Ausdruck inneren Lebens wenig geglückt. Die Farben waren wohl ursprünglich ziemlich grell. Leider sind die Fresken schon stark verdorben und aus Gleichgiltigkeit dem völligen Untergange geweiht.

Erheblich besser, als diese Fresken sind die geschmackvoll erfundenen und brav ausgeführten, ebenfalls dem Verderben überlieferten Schildereien im Balmer'schen Hause in demselben Orte. Mit Ranken-Ornament, mit Voluten, Vögeln, Fratzen, Blumen, ist das ganze Haus vom Keller an aufs Anmutigste ausgeziert. Auch diese flotten Dekorationen entstammen dem Beginne des XVII. Jahrhunderts.



In Appenzell lebte zu Ende dieser Epoche ein einheimischer Künstler, Jakob Girtanner. Leider kann ich keine weiteren Lebensdaten bringen, als daß nach mündlicher Mitteilung Akten existirt haben sollen resp. noch existiren, in denen diese Familie um die achtziger und neunziger Jahre genannt wird. Die bezüglichen Papiere sind aber jetzt nicht mehr aufzufinden.

Girtanner muß einiges Ansehen genossen haben; denn er lieferte auch in das Land hinaus, z. B. einen Altar nach Wangs. Dieser Altar ist heute wieder nach Appenzell zurückgekommen.

Er trägt die Bezeichnung: Jacobus Girtanner Appenzellensis pinxit 1595. Im Schreine ist die Madonna zwischen Jacobus major und Johannes Ev.; auf den Flügeln innen, links St. Ciprianus Martyr, rechts St. Catarina von Alexandrien, außen ist der englische Gruß gemalt.

Die Besteller müssen recht nachsichtige Leute gewesen sein! Die Figuren sind fürchterlich steif, die Zeichnung ist hart, die Anordnung der Gewänder schematisch, die Landschaft konventionell; die Farben sind kraftlos und grell im Geschmacke der Maniristen; das Inkarnat ist leichenhaft. Von derselben Qualität ist der mit dem Monogramme $\overset{I}{G}$ und 1597 bezeichnete Altar aus der Martinskapelle zu Appenzell mit der Kreuzigung Christi auf dem Mittelbilde, dem St. Bartolomäus auf dem linken Innenflügel, der Sta. Elisabeth auf dem rechten, der Heilung des Lahmen durch den Heiland auf den Außenseiten.



Trotz der starken Einschränkung des Gebietes der Kunst scheint in St. Gallen die künstlerische Betriebsamkeit noch immer eine ziemlich rege gewesen zu sein. Allerdings nur auf dem Felde der Bildnis- und Glasmalerei; trotzdem die heimischen Meister auf diesem letzteren Gebiete durch die Zürcher eine unangenehme Konkurrenz erhielten.

Unter den eigentlichen Malern scheinen besonders drei Geltung besessen zu haben: Caspar Hagenbuch d. j. und die Gebrüder Frank. Der erstere wurde ca. 1525 geboren und starb 1579. Er lernte nicht nur bei seinem Vater, sondern übernahm auch mit ihm gemeinschaftlich Aufträge. Hartmann schreibt in seinen handschriftlichen Notizen (1818) über St. Gallische Künstler: „Beide arbeiteten gemeinschaftlich und glaubten Kunstmahler zu sein, weil sie dafür gehalten wurden. Ich sah von ihnen noch einen Saal auf der ehemaligen Zielstadt der Bogenschützen 1556 in Fresko gemahlt. Die abenteuerlichsten Darstellungen waren ohne den geringsten Zusammenhang nebeneinander hingeklekst. Weder an Luft-, noch an Linienperspektive war nicht zu denken. Es war alles, als ob



CASPAR HAGENBUCH, jr. Bildnis J. F. Fortmüllers.

St. Gallen. Kantonsbibliothek.

ein äußerst harter Umriß angebracht wäre, der dann mit verschiedenen Farben beinahe ohne Schatten ausgefüllt wurde; doch war das Ganze nicht grell bunt, sondern mehr kotig. Ich habe auch Portraits von ihm gesehen, die in Ölfarben ebenso trocken und hart bearbeitet waren. Ihr Monogramm war
Nach derselben Quelle sind die noch heute erhaltenen Portraits der beiden Geistlichen O. Fortmüller und Dr. Schappeler von Hagenbuch.[289]

Das Brustbild des Joannis Valentin Fortmüller (1576) ist nicht ohne Geschick, aber nachlässig gemalt.

D. D. Christ Schappelerius obiit An. MDLI Aetatis 19, ist das zweite, ebenfalls nicht mit des Künstlers Monogramm versehene Bildnis bezeichnet. Wir sehen einen im Verhältnis zu den Jahren nur wenig gealterten Mann mit grauem Barte. Mit der Hand deutet er auf die Bibel. Der Ausdruck des Kopfes ist trotz der in der Tat recht harten Zeichnung ganz charakteristisch und belebt. Ebenfalls sind die Hände und die Kleidung trocken, aber nicht ungeschickt gezeichnet. Die Farben sind zu schwer gestimmt.

Beide Portraits, denen wohl noch eins oder das andere hinzugefügt werden könnte, sind die Arbeiten eines begabten Provinzmalers.

Caspar Hagenbuch jr. malte übrigens, gleich seinem Vater, Altarbilder. 1553 wurde er vom Rate ernstlich aufgefordert, keine derartigen Gemälde mehr zu schaffen. Ein Choralbuch, das er 1563 für Abt Blarer mit einem Titelbilde „Auferstehung Christi“, Initialen und Vignetten geziert haben und das angeblich sich auf der Stiftsbibliothek befinden soll, ist nicht mehr aufzufinden.

Ob Daniel Frank, der 1575 geboren worden ist, höhere Gaben entfaltet hat, können wir heute nicht mehr sagen. Das 1594 gemalte Gemälde an der Leinwandbank, das 1818 noch existirte, ist jetzt zu Grunde gegangen. Hartmann, der es noch sah, kritisirt es als „für die damalige Zeit nicht übel“. Daniels Bruder war Melchior (1557 — 23. Febr. 1625). Er war Goldschmied und hat, wie so manche andere seiner Zunft, seine Geschicklichkeit als Kupferstecher verwertet. Er hat

einen Grundriß der Stadt St. Gallen gestochen. Am 10. Februar 1591 übersandte er ein Exemplar an die Obrigkeit, wofür ihm ein Gegengeschenk von zwanzig Gld. wurde, sowie die Bemerkung, er solle, sofern er mehr Abzüge zu machen beabsichtige, den Reimspruch über das Leinwandgewerb weglassen.

Dann wird noch ein David Friedrich der Maler (1560 bis 1609) besonders erwähnt. Werke von ihm sind nicht mehr nachweisbar. Ebenso geht es manchem Anderen. Andererseits besitzen wir ein gutes Portrait, das allem Anscheine nach von einem Unbekannten in St. Gallen gemalt ist.

In der Sammlung des historischen Vereins hängt das Kniestück eines jungen Mädchens. „Do ich hat diß gstalt war ich 21 jar alt 1590.“ Sie ist dreiviertel en face aufgenommen. Ein schwarzes Mieder mit hochachseligen Aermeln umschließt den Oberkörper, eine runde Halskrause den Hals, ein goldenes Haarnetz, wie eine kleine, runde, gestickte Mütze schmückt das dunkelblonde Haupt. Das beigefügte Wappen kennzeichnet das Mädchen als eine Angehörige der St. Gallischen Familie der Zili.

Das Gemälde ist etwas hart gezeichnet und nach der älteren Manier in vollem Lichte mit hellen Farben ein wenig zu flach modellirt. Es steht im Großen und Ganzen den Bildern Hagenbuchs mindestens nicht nach.

Obgleich schon früher entstanden, tragen dennoch die Fresken in der kleinen Kapelle des St. Anna Schlosses bei Rorschach den Stempel der neuen italienisirenden Richtung viel ausgeprägter an sich.

An der Decke sind die vier Evangelistensymbole, rechts vom Eingange ist das Epitaphium des Abtes Franz gemalt, der am 21. März 1529 im Schlosse starb, aber noch sechs Tage für lebend ausgegeben wurde. Der Abt liegt hingestreckt auf dem Sarge; zur Linken und Rechten stehen der St. Columban und Eusebius. Auf der anderen Seite ist das Grabdenkmal eines anderen Geistlichen, wohl des Abtes Blarer ebenso angeordnet, nur stehen jederseits in den Nischen St. Notker und St. Benediktus. Die Ausschmückung der Kapelle ist nach einer Inschrift zu urteilen durch Itel Hans Blarer von Wartensee 1558 be-

ordert worden. Dazu stimmt auch der Stil der handwerksmäßigen Malereien, die sämtlich von einer Hand hingestrichen sind.

Im Gebiete des Kantons St. Gallen entstanden, stilistisch aber der zürcherischen Schule nahestehend, ist die leider schon sehr zerstörte Schlacht von Laupen an einem Privathause in Rapperswil. Sie ist mit Einschaltung von kleinen genremäßigen Vorgängen lebendig geschildert. Auch die Zeichnung ist ganz brav. Offenbar kannte der Urheber Amman'sche Schnitte, wie dies besonders die Pferde beweisen, z. B. der reiterlose, schöne Schimmel ganz rechts.

Das Fresko wird gegen Ende dieses Säkulums entworfen sein.



Reicher an tüchtigen Künstlern als St. Gallen war Schaffhausen, wo die Familie Stimmer eine große, angesehene Stellung einnahm.

Christoph Stimmer, der Vater, seines Zeichens ein Schönschreiber, war aus Burghausen in Bayern gebürtig. Er kam im Jahre 1535 nach Schaffhausen, woselbst er das Bürgerrecht erlangte und 1592 verschied. Ihm und seiner Gattin Elisabeth geb. Schneller wurde am 7. April 1539 als ältestes von sechs Kindern unser Tobias geboren.[290]

Leider können wir bis jetzt nicht die Frage beantworten, von wem Stimmer in die Kunst eingeführt ist. Wir besitzen eine Handzeichnung, die Studien nach Dürerischen Schnitten, z. B. nach dem Adam und Eva enthält, aber sie ist zu unserem Schaden nur signirt, nicht datirt.[291] Auch ist die Federführung auf braunem Grunde eine so energische, daß ich nicht ohne weiteres für eine sehr frühe Entstehung plaidiren möchte.

Greifbar wird Stimmer für uns erst als zweiundzwanzigjähriger Mann durch die Zeichnung eines Gekreuzigten von 1562.[292] Im Jahre 1564 entwickelte er bereits als Portraitist seine Gaben in solcher Vollkommenheit, daß wir auch diese Arbeiten nicht schlechtweg als Jugendwerk bezeichnen dürfen, sondern schon eine längere, selbständige Tätigkeit annehmen müssen.

Die beiden in Lebensgröße gemalten Bildnisse von 1564 (in Basel) stellen den Pannerträger Hans Jakob Schwytzer, den Grempler von Zürich dar, der 1581 verstarb, und seine Gemahlin Elisabeth Lochmann. Der Mann steht in fast völliger Vorderansicht mit leichter Wendung nach rechts, ganz in ein rotes Gewand gekleidet. Eine schwarze Mütze deckt das Haupt. Das ernste Antlitz mit den sinnenden Augen ziert ein blonder, leicht ergrauter Vollbart. Die Linke faßt an das Schwert, die Rechte an den mit dem eidgenössischen Kreuze geschmückten Dolch.

Als Gegenstück ist seine ein wenig nach links gewandte Frau in einem einfachen Kleid gemalt. Die Hände, die die Handschuhe halten, sind über der weißen Schürze ineinander gelegt; an der Seite hängt die Schlüsseltasche und das Besteck herab. Ein weißes Tuch bedeckt Kopf und Hals.

Waagen urteilte über diese Bilder sehr günstig. Er sagte, sie zeigen eine wahre Auffassung, gute Zeichnung und tüchtiges Machwerk.[293] Und in der Tat, die Bildnisse sind von großer, unmittelbarer Wirkung. Sie legen dar, daß Stimmer mit einem sehr scharfen Auge für das Charakteristische im Menschen begabt war. Die Zeichnung ist, bis auf die Hände, sicher, energisch und sorgfältig. Die Zeichnung als solche ist fast zu stark durchzufühlen, der Zeichner drängt den Maler etwas bei Seite. Die Farben sind sehr dünn aufgetragen und zähflüssig. Die Malweise ist sorgsam verstreichend, aber nicht emailartig verschmelzend. Die Färbung ist in einem allgemein gelblichbraunen Tone gehalten, mit dunkleren, braunen Schatten. Das Wangenrot wird leicht etwas braunrot. Die Skala der Farben ist eher eine kalte. Die Modellirung ist, wie schon aus obigen Worten hervorgeht, nicht genügend rund.

Da diese vorzüglichen Portraits unzweifelhaft schon manchen Vorgänger hatten, so dürfen wir auch nicht wagen, aus ihrer Behandlung Rückschlüsse auf den eventuellen Lehrer Stimmers zu ziehen. Etwas auffallend ist es, wie der Schaffhauser Künstler dazu kam, eine so angesehene Zürcher Persönlichkeit zu portraitiren. Entweder muß Schwytzer sich einmal mit seiner Frau einige Zeit in der Vaterstadt des Malers aufgehalten und



TOBIAS STIMMER. Bildnis der Elisabeth Schwytzer.

Basel. Öffentl. Kunstsammlung.


Stadt-
bücherei
Elbing

daselbst von dem Rufe des Künstlers vernommen haben oder aber Stimmer muß in Zürich irgendwie bekannt gewesen sein. Durch seine Arbeiten oder durch eine eventuell hieselbst verbrachte Lehrzeit? Bei wem könnte er hier gelernt haben? Einer war als Portraitist in Zürich besonders hoch angesehen: Hans Asper. Ich kann es auch nicht leugnen, daß die Solothurner Portraits von der Hand dieses Zürcher Meisters, allerdings mehr in der ganzen Auffassung als in der technischen Behandlung, leichte Ähnlichkeiten mit diesen Stimmer'schen Bildnissen haben. Doch müßte der letztere schon frühe, etwa Anfang der fünfziger Jahre, also fünfzehnjährig die Schule Asper's wieder verlassen haben; denn die Technik dieses ist in den späteren Jahren doch gar zu verschieden. Möglich also, daß Stimmer bei einem anderen, uns unbekannten Maler in Zürich gelernt hat. Für meine Annahme, daß Stimmer zu dieser Stadt Beziehungen hatte, kann auch bis zu einem gewissen Grade geltend gemacht werden, daß das früheste seiner Holzschnitt-Portraits das des Zürcher Hebräisten Hans Frisius von 1564 war, dem 1570 das des ebendort wohnenden Pfarrers Heinrich Bullinger folgte.

In Schaffhausen malte Stimmer sodann das Brustbild Martin Peyer(s) Aetatis suæ L Anno domini MDLXV mit schwarzem Barette und Pelzschaube in Vorderansicht. Das Antlitz umrahmt ein langer schwarzer Vollbart; die Rechte hält einen Brief. Das Gesicht ist sehr lebensvoll, auch die Hände sind gut bewegt. In technischer Hinsicht ist zu bemerken, daß die Pinselführung entschieden weicher und voller ist, als in den Baseler Bildern.[294]

Aus den nächsten vier Jahren etwa fehlen uns Werke; aber ca. 1569 oder 1570 scheint Stimmer das Portrait des Josias Maurer, das jetzt in Zürich[295] ist, gemalt zu haben. Das Brustbild seines Collegen ist zwar etwas heller in der Farbe, dürfte aber sonst kaum Zweifel erwecken. Es ist überdies nicht gut erhalten und möchte dadurch der etwas flaue Eindruck, den es hervorruft, zu erklären sein.

Stimmer war von 1566 an seßhaft in Schaffhausen, wo er von dieser Zeit an von Staatswegen mit, allerdings wenig erheblichen Aufträgen betraut wurde. Er scheint mit seinem Bruder

Christoph eine Werkstätte gehabt zu haben, die wohl 1570 die Fresken an der Façade des Hauses zum Ritter geliefert hat.

Vögelin hat in seiner sehr verdienstvollen Abhandlung über die Façadenmalerei in der Schweiz[296] die Jahreszahl 1570 bezweifelt (er möchte um einige Jahre zurückgehen), da sie erst später neben diejenigen, die die späteren Restaurationen von 1769 und 1830 anmerken, gemalt worden und sonst am Gebäude nicht zu finden sei; weil das Selbstportrait Stimmers einen jugendlichen, kaum dreißigjährigen Mann und weil endlich die Malerei ein unreifes tastendes Talent, einen Komponisten, dem architektonisches Verständnis auffallend abgeht, zeige.

Hinsichtlich der ersten beiden Gründe ist entgegenzuhalten, daß die Jahreszahl 1570 denn doch sicher nicht aus der Luft gegriffen sein kann, sondern eine feste Basis gehabt haben muß. Und dann entscheiden zu wollen, ob ein Mann, der auf einem restaurirten, mehrere hundert Jahre alten Fresko dargestellt ist, kaum dreißig oder achtundzwanzig oder einunddreißig Jahre zählt — das scheint mir denn doch unmöglich.

Ehe wir jenes verdienten Forschers dritten Grund untersuchen, wollen wir uns erst einmal das Werk selbst anschauen.

Das Gebäude erhebt sich über dem Erdgeschosse in drei Stockwerken, in die die Fenster äußerst unregelmäßig eingeschnitten sind. Ueberdies wird die Façade im ersten Stocke noch durch einen seitlich angebrachten Erker verschoben. Unmittelbar an diesen Ausbau schließt sich ein fünffaches Fenster; sodann folgen in Zwischenräumen zwei etwas höhere, aber auch geradlinig abgeschlossene. Den Unterschied in der Höhendifferenz hat Stimmer durch einen gemalten Fries ausgeglichen, in die Zwischenräume aber Figuren hineingestellt. Und zwar in der Mitte hält ein König und eine mit einer Bischofsmütze bekleidete Frau die Virtus nieder. Auf der schmalen Wandfläche zwischen dem zweiten und dritten Fenster ist die Gloria und zu äußerst rechts die Immortalitas angeordnet worden. Eingefaßt wird diese Etage durch korinthisirende Eckpfeiler, von denen sich in Fensterhöhe bis zum Ansatz des Daches Eckrisalite erheben. Der Fries zwischen dem ersten und zweiten Stockwerke ist durch eine in sechs unregelmäßigen Abständen auf-

gestellte niedrige Pfeilerreihe, die eine gefelderte Holzdecke trägt, in eine offene Halle verwandelt worden. In derselben ziehen von links nach rechts musizirende und jubelnde Männer. Ihnen sprengen von der andern Seite her zwei Ritter entgegen, denen zwei Fußsoldaten folgen. In der Mitte ist das später hinzugefügte Wappen der Familie Stocker und Waldkirch eingefügt. Sämtliche Figuren sind in starker Unteransicht gehalten. Die Felder zwischen und neben den drei ungleichen Fenstern des zweiten Stockes sind von links nach rechts durch einen Priester, durch eine Gruppe der Circe mit Odysseus, durch eine Verwandlung der Daphne, durch eine einzelne Kriegergestalt ausgefüllt. Die Fenster sind durch breite Pfeiler eingefaßt und durch gebrochene Giebel, in deren Mitte ein Medaillon und an deren Ecken Putti postirt sind, bekrönt. Auf diesen Medaillons und gemalten derben Pfeilern mit „korinthischen“ Kapitellen, liegt ein schmaler Triglyphonfries. Auf demselben stehen Hermen, die die, um die beiden Fenster der dritten Etage und das einzelne mittlere Estrichfenster herum konstruirte, wirkliche und Scheinarchitektur tragen. Zwischen jenen beiden Etagenfenstern ist die berühmte Gestalt des Ritters Curtius gemalt, von der Sandrat sagt: „Und wär über alles von seiner Hand gepriesen von M. Curtius in gedachtem Schaffhausen, als welcher die vorübergehenden Leute gleichsam fort und heimjaget ab springe das Pferd von oben ab auf sie hinunter, weßwegen der Lorbeerkranz so lange die Welt stehet, zu löblicher Gedächtniß seiner edlen Hand allezeit grünen etc.“ Auf den Fenstersturzen sitzen jederseits die Fortitudo und Prudentia; links und rechts von den Fenstern, abgetrennt durch die beiden hölzernen Dachstreben einerseits der Erbauer des Hauses, andererseits der Maler.

Ueber die Gestalt des Marcus Curtius ist noch besonders zu handeln, ob sie, wie Vögelin will, „nach venetianischen“ Vorbildern, oder nach meiner Annahme nach derselben Figur Hans Holbeins am Hause „zum Tanz“ in Basel entworfen ist.

Eine Vergleichung beider Werke, die man am besten an der Hand zweier Photographien vornimmt, muß ergeben, daß die Ähnlichkeit eine frappirende ist. Gerade das Moment, das

Vögelin an Venedig denken ließ, die Untenansicht, das Verschwinden der Hufe hinter einer Brüstung, ist hier wie dort zu sehen, wenngleich bei Stimmer erheblich weniger hervortretend. Hier wie dort erhebt sich das Roß gewaltig mit nach vorn herunterhängenden Vorderbeinen empor, nur wirft es bei Holbein den Kopf zurück, bei Stimmer beugt es sich gemäß der damaligen Vorliebe für gebogene Hälse nach vorne herunter. Beide Male hebt sich der Reiter etwas im Sattel und schwingt in der Rechten die Waffe: nur beugt er bei Holbein den Kopf abwärts, bei Stimmer blickt der Ritter gemäß dem emphatischen Empfinden jener Periode begeistert zum Himmel. Diese kleinen Modifikationen abgerechnet, ist die Übereinstimmung eine schlagende. Konnte Stimmer damals das Fresko Holbeins gesehen haben? Ja. Bereits 1569 muß er von seinem Gevatter Jobin in Straßburg wenigstens einen bedeutenden Auftrag gehabt haben; 1570 erscheint das Portrait eines Straßburger Gelehrten und im August desselben Jahres ist Stimmer in Straßburg urkundlich nachweisbar, im Juni 1571 übersiedelt endlich der Meister dahin. Er mag nun entweder 1569 oder erst 1570 auf der Durchreise das Haus zum Tanz gesehen haben — gesehen und bewundert hat er es sicher, denn es zählte zu den ersten Sehenswürdigkeiten der Stadt. Liegt es also nicht näher, an diese Holbein'sche Malerei in Basel, als an Venetianische Vorbilder zu denken?

Vögelin wendet sich besonders gegen den architektonischen Aufbau, indem er, und mit Recht, die „Architektur“ vermißt. Er scheint mir jedoch zu streng zu sein. Stimmer z. B. vorzuwerfen, daß er auf ein korinthisches Kapitäl einen dorischen Fries auflegt, möchte für diese Zeit denn doch kaum berechtigt sein. Ob der Maler wirklich wegen der Nichteinziehung der vorspringenden Stützbalken des Daches in die Komposition so schwer zu tadeln ist, dürfte noch zu überlegen sein; denn er wollte vielleicht die beiden profanen Gestalten, den Bauherrn und seine Person dadurch von der übrigen Façade vollständig trennen. Wenn aber Vögelin die Karyatiden resp. Hermen hier als „seltsam und völlig überflüssig“ bezeichnet, so muß er übersehen haben, daß dieselben zu der um die drei oberen Fenster

herumgebauten Scheinarchitektur gehören und sogar notwendig da sein mußten. Daß Stimmer in der zweiten Etage eine hölzerne Stütze aus einer gemalten Steinsäule herausſpringen läßt, ist allerdings etwas stark. Wir sind jedoch nicht absolut sicher, ob dieser Fehler wirklich ein ursprünglicher ist.

Wenn Vögelin den Mittelfries tadelt, so stimme ich gerne bei, denn es fehlt tatsächlich die Berechtigung, an dieser Stelle die Menschen plötzlich um ein Drittel kleiner darzustellen, als an den anderen Punkten. Sollte dieser Fries wirklich ein solcher werden, so hätte er, nach Vögelins zutreffender Bemerkung, monochrom gehalten werden müssen. Auch diesmal scheint Stimmer an jenes Holbeinische Werk gedacht, ohne allerdings das punctum saliens herausgefunden zu haben.

Über die Zeichnung und Färbung können wir uns kurz fassen. Ihr ursprünglicher Charakter ist offenbar durch die doppelte Restauration stark verändert worden. Der oder die Maler gehörten der modernen sogenannten maniristischen Schule an, sind gewandte, mit kleinen Kunststücken gerne prahlende Zeichner, aber nicht gute Komponisten. Ihre Kompositionen sind überfüllt.

Was nun den Inhalt der Schildereien betrifft, so ist kürzlich der Versuch gemacht worden, einen inneren Zusammenhang herzustellen. Und zwar auf der Basis, daß Stimmer die Vorzüge und Tugenden eines echten Helden habe versinnbildlichen wollen.[297] Ich möchte nicht behaupten, daß dieser Gedanke völlig von der Hand zu weisen ist, besonders wenn man die Vorliebe jener Periode für Allegorie und antike Sage in Betracht zieht. Dennoch muß man die Deutung gar oft nach dem Rezept: Vogel friß oder stirb, vornehmen. Trotzdem ziehe ich diese Ansicht derjenigen vor, die nur eine zusammenhanglose Malerei annimmt. Ich persönlich kann keine zufriedenstellende Lösung der Frage geben.

„Kurz, so wenig wir den frischen Wurf in dieser Façadenmalerei und so manche einzelne Schönheit in derselben verkennen — — — so (erkennen wir) nicht das bewundernswerte Meisterstück, sondern ein viel verheißendes, aber unsicher tastendes Probestück.“ So schließt Vögelin seine Abhandlung.

Sicher mit Fug und Recht. Diese Façade war höchst wahrscheinlich Stimmers erste und einzige Malerei dieser Art in Schaffhausen, dafür spricht schon der hohe Ruf, den dieselbe genoß. Es ist höchlichst zu bedauern, daß wir, um es gleich zu bemerken, von den späteren in Straßburg und sonst wo ausgeführten Wandmalereien keine einzige mehr besitzen. Demzufolge sind wir auch nicht in der Lage, zu urteilen, ob Stimmer als Architekturmaler die beregten Fehler vermieden und sich als solcher zu einer seiner sonstigen künstlerischen Stellung entsprechenden Vollendung emporgeschwungen hat.

Stimmer ist schon 1570 nicht mehr dauernd in Schaffhausen gewesen, sondern arbeitete damals bereits in und für Straßburg. Denn in diesem Jahr erscheint bereits das Portrait des großen Straßburger Pädagogen Johannes Sturm. Ferner wird er am 4. August 1570 als Pate eines nach ihm benannten Sohnes des berühmten Fischart im Taufbuche aufgeführt. Endlich erschien bei Jobin 1570 bereits das mit sechzig Bildern von seiner Hand geschmückte Jahrbuch Joachim Meyers. Jobin war ein Mann von großer kaufmännischer Betriebsamkeit und ein begeisterter Freund der Kunst. Er selbst schreibt einmal von sich, er sei „der Kunst des Malens ein ungeübter, doch ohne Rum zu melden, ein gewiegter und ergebener Mann“. Und im Jahre 1573 verfaßte er die berühmte Vorrede zu den Effigies Pontificorum, in der er die alte deutsche Kunst so energisch gegen die eingedrungene welsche in Schutz nimmt. Jahr aus, Jahr ein ließ er aus seiner Offizin Werke erscheinen, die ihrer Ausſtattung nach zu den edelsten Erzeugnissen des Buchhandels gehören.

Die Zueignung des Fechtbuches hat Joachim Meyer vom 24. Febr. 1570 datirt. Demnach werden wohl auch die Zeichnungen zu demselben erst ca. 1569 entstanden sein. Sie sind außerordentlich lebensvoll und dabei relativ einfach. Es herrscht Gewandtheit, nicht Routine im bösen Sinne in ihnen. Hier macht sich schon geltend, daß Stimmer durch seine echt künstlerische Begabung vor den eigentlichen Gefahren des Manirismus bewahrt bleibt, resp. daß sie sich für ihn vermindern. Gerade dies Buch bot ihm übrigens eine vorzügliche Schule, weil es

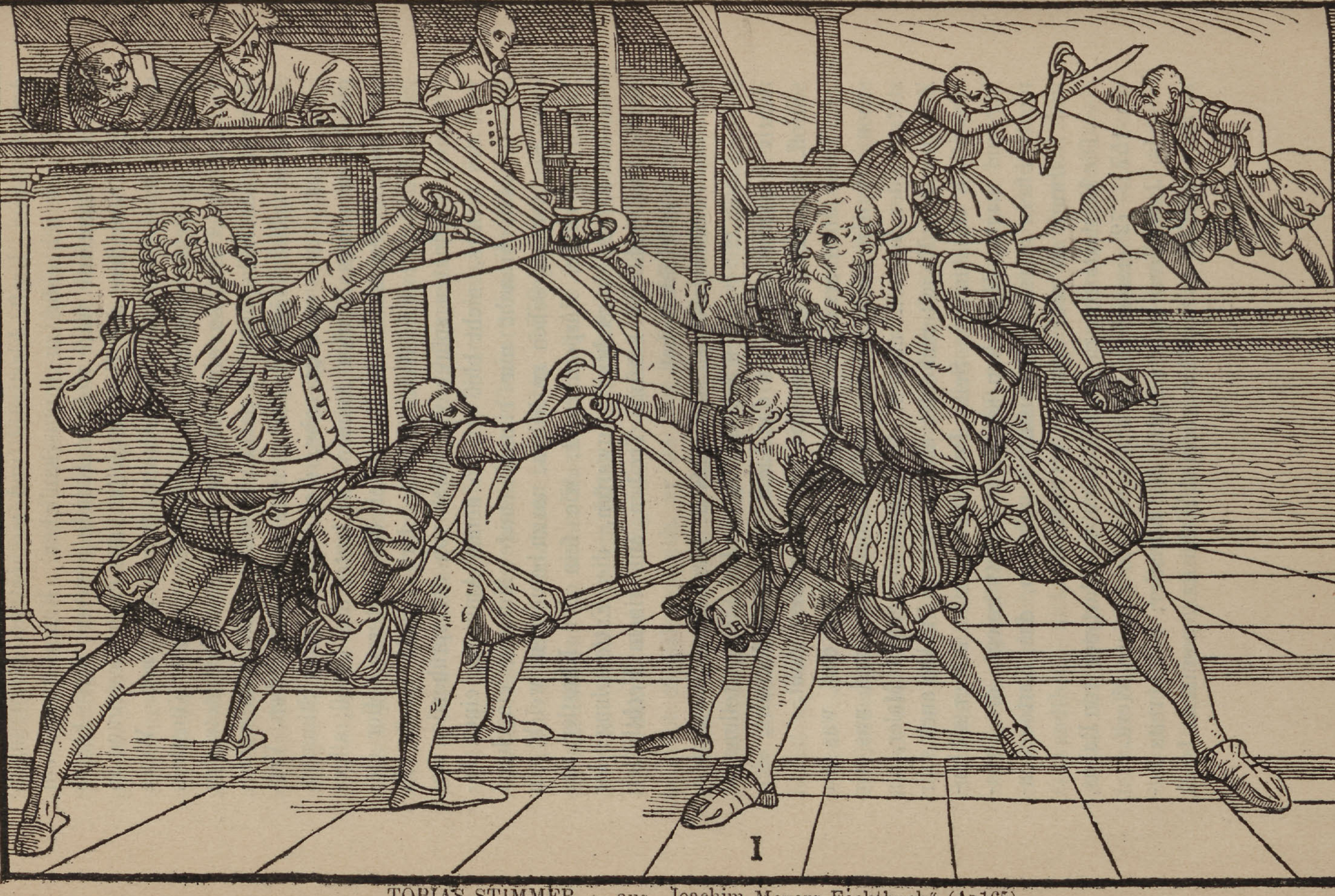
darauf ankam, Kraft, Elastizität und momentane Bewegungen scharf und schneidig zu veranschaulichen. Kaum irgend ein anderer Zeitgenosse wäre wohl im Stande gewesen, diese Eigenschaften, besonders das Hinübergleiten aus einer Bewegung in die andere, so brillant auszudrücken, wie T. Stimmer. Wenn Rubens in seiner Jugend die Holzschnitte unseres Künstlers nachgezeichnet hat, so wird ihn, der selbst so sicher stets den dramatischen Höhepunkt zu packen verstand, nicht zum wenigsten diese gleiche Gabe des Schweizers angezogen haben. Vergleicht man, und es liegt nahe, die Werke Tobias Stimmers mit denen seines Rivalen Amman, so lautet das Urteil, allgemein gesprochen, sicher zu Ungunsten des letzteren. Hier elegante Schwäche und Weichlichkeit, dort spröde Kraft. In Stimmers Produkten spüren wir etwas von der sprühenden Gewalt des Genies, nicht bloß wie in denen Ammans, eines Talentes. Man braucht nur einmal einige Minuten eingehend diese Fechter angesehen zu haben, um zu bemerken, welch' ein Leben in diesen Körpern zuckt, wie fein der Künstler das Sich-hüten, das vorsichtige Zuwarten, die Entfesselung der Kraft, das fröhliche kräftige Treiben auf einem Fechtboden überhaupt geschildert hat.

Die Zeichenweise ist sehr einfach: energische, bestimmte, dünne Linien mit wenigen Schraffirungen. Die Lichtverteilung ist relativ unvermittelt, indem das Licht, das stark dominirt, sich schroff, glanzlichtartig gegen die Schattenmassen stellt.

Diese eben erwähnte Zeichenweise bestätigt das, was wir schon bei den Portraits von 1564 beobachteten und was wir stets wieder betonen müssen, daß Stimmer weniger Maler, als Zeichner ist. Er unterscheidet sich in diesem Punkte auch sehr wesentlich von Amman. Seine Proportionen sind immer schlanker und mager, die Falten scharf und glatt gelegt, die Ornamente öfters in reiner Renaissance gehalten, das Kartouchen- und Rollwerk ist sehr sparsam verwendet.

Die Illustrationen zu den Historien der Martyrer von Rabus, die 1571—72 erschienen, sind das nächste größere Werk.

Im Juni dieses Jahres hatte der Künstler, wie bereits bemerkt, endgiltig in Straßburg seinen Wohnsitz genommen. Isaak



TOBIAS STIMMER — aus „Joachim Meyers Fechtbuch“ (A-165).
(*Hirth. Kulturg. Bilderbuch III 1336.*)

und Josias, die Söhne des Stadtuhrmachers Habrecht in Schaffhausen, hatten vom Rate in Straßburg den Auftrag erhalten, die astronomische Uhr am Münster zu verfertigen. Mit der Leitung der Arbeit war der dortige Mathematiker Dasypodius betraut, für den Stimmer vor nicht langer Zeit im Auftrage seiner heimischen Behörde einen silbernen Becher entworfen hatte. Zum Danke dafür übertrug Dasypodius auf Stimmer die Malerarbeiten an der Uhr, d. h. eine Beschäftigung für mehrere Jahre. Die Gemälde sind uns noch heute, wenngleich mit verwischtem Charakter, erhalten.

„Hinter der Kuppel der sogenannte ewige Kalender ..... in den Ecken, rechts und links von dem Kalender, brachte Tobias Stimmer die Embleme der vier Weltreiche Assyria, Persia, Graecia, Roma an. Die untere Abteilung ist von der mittleren getrennt durch eine Art von Fries, der rechts vom Beschauer das Weltgericht und die Auferstehung der Toten, links die Erschaffung Eva's und das Erwachen der Toten aus den Gräbern, von Stimmer, in der Mitte die sieben Planeten zeigt. Letztere sind als die Wochentage beherrschende auf antiken Wagen tronende Gottheiten gemalt, deren je eine nach dem betreffenden Tage der Woche hervorkommt. Darüber ein Zifferblatt mit den Viertelstunden und Minuten, dazu Totenkopf, Schlange und Apfel. Zwei Engel mit Sanduhr und Scepter halten das Zifferblatt.“ [298]

Ursprünglich muß das Werk von reicher Wirkung gewesen sein, besonders schön werden sich die Frauengestalten ausgenommen haben.

Stimmer verschmähte es übrigens nicht, auch einmal ausländische Portraits nachzuzeichnen. Im Jahre 1573 erschienen die Accuratae Effigies Pontificum Maximorum u. s. f. Sie sind nach den Stichen des Onuphrius Pancinius Eremita (1568) kopirt. Und zwar ist die Anlehnung an die Originale eine sehr enge. Nur wenige, unbedeutende Abweichungen lassen sich konstatiren. Einzig die Passepartouts sind von Stimmer erfunden. Dennoch sind diese Arbeiten unter Stimmers Hand ganz andere geworden.[299]

Die Holzschnitte sind den Originalen gegenüber womöglich, im bildhauerischen Sinne, plastischer und nicht so voll und

weich modellirt. Auch wenn man nicht wüßte, daß in Metall gearbeitete Vorlagen zu Grunde liegen, so würde man doch unwillkürlich denken, daß die Vorlagen in einem anderen Stoffe, in Erz oder Marmor hergestellt gewesen sein müßten.

Derartige Arbeiten begünstigten natürlich des Künstlers Neigung zum geringeren Betonen des Malerischen, des „Farbigen“ im Holzschnitte. Denn gerade die italienischen Stiche und Holzschnitte bevorzugen eine fleckige Behandlung des Lichtes. Außerordentlich sicher und energisch ist die Zeichenweise, wie auch die Detailbehandlung eine sehr sorgsame ist, so daß das Schneidemesser dem Stichel kaum zu weichen hat. Die Faltung der Kleider ist im Original rund und stofflich, bei Stimmer sorgfältig, mager und flach.

Stimmer hat also Kopieen im Wortsinne gegeben, aber er hat die Vorlagen sich angepaßt und sich nicht ihnen. Überall, wo er charakteristische Eigenarten zu veranschaulichen hatte, tat er dies auch. Und zwar nicht zum Schaden des Dargestellten. Die italienischen Originale sind wohl feiner, aber auch matter, weichlicher; unter Stimmers kraftbegabter Hand wird der Gesamteindruck etwas derber, aber die Päpste werden auch mannhafte Männer.

Die Umrahmungen sind sowohl reich, als auch geschmackvoll gezeichnet. Die Formen der allegorischen Eckfiguren etc. sind fest, aber nicht üppig, eher hager in den Formen; selbst die Putti. Die Gewänder sind auch hier in große flache und scharfe Falten geordnet, nur durch irgend einen Anlaß in Bewegung geratene sind kleinlich gekräuselt.

Obwohl chronologisch erst ein anderes Werk Stimmers hervorzuheben wäre, empfiehlt es die Gleichheit der Motive zuerst die beiden anderen großen Portraitsammlungen des Künstlers zu besprechen.

Im Jahre 1575 erschien in Basel bei Petrus Perna die Elogia Virorum illustrium des Paulus Jovius mit hundertachtunddreißig Portraits berühmter Männer, sowohl des Altertums, als der Renaissance. Es ist eine wahre Lust, diese herrlichen Köpfe zu sehen, denen die Stimmer'sche Meisterhand ein so lebensfrisches Dasein verliehen hat. Selbst den Phantasieköpfen,

wie Hannibal, Saladin, Attila ist durch die charaktervolle Auffassung das Gepräge überzeugender Wahrheit gegeben. Es ist nur die Frage, in wie weit Stimmer sich auch diesmal der Eselsbrücke der Vorlage bedient hat. Es existirt nämlich noch ein Buch, das Andresen u. a. bis jetzt unbekannt geblieben ist und das fast denselben Titel trägt, nur heißt er diesmal statt Elogia Virorum bellica virtute illustrium etc.: „Elogia Virorum literis illustrum." Das Werk ist dem Herzoge von Lüneburg in erster Reihe von P. Perna gewidmet und in zweiter dem Roberti a Bernemicourt Baronis in Liefveldt etc. 1556. Idib. Decembri. Auf dies Werk ist wohl ferner eine Stelle in der Vorrede der Reussner'schen Icones zu beziehen, welche lautet: „Similis plane thesaurum — non modo bellica virtute sed etiam literarum gloria in musaeo Iuviano adhuc cernitur, ex quarum Archetypo a nobile artifice Tobia Stimmero summa fide depictae et magno studio nec minore sumptu in publicum postea prolatae a Petro Perna."

Es erscheint also in Erwägung der oben erwähnten zweiten Dedikation, wie dieser Notiz, denn doch sehr wahrscheinlich, daß der Künstler Vorlagen hatte. Angenommen, er habe solche gehabt und ich halte mich davon überzeugt, so wird das angesichts dessen, was wir an den Portraits der Päpste bemerkt haben, dem Werte des Werkes keinen Abbruch tun.

Stimmer hat dann sicher in diesem Falle ebensowenig seine Individualität vergessen, wie dazumal. Nur fällt für ihn der Ruhm der Erfindung und damit allerdings ein großer Teil des geistigen Urheberrechtes weg. Stimmers Zeichenweise hat in den beiden zuletzt erwähnten Portraitcyklen dem ersten gegenüber, eine nicht ganz unwesentliche Umänderung erfahren; denn dieselbe geht unzweifelhaft auf eine weichere, mehr malerische Wirkung, auf vollere Modellirung aus.

Die Einfassungen sind wie gewöhnlich mit den etwas barocken Elementen ausgestattet. Des Künstlers gesunder Sinn bewahrte ihn jedoch vor Übertreibung. Stimmer überschreitet selbst in diesem Punkte selten die Grenze seines Könnens. Er will niemals „wirken". Und dadurch kommt eine damals nicht oft anzutreffende Natürlichkeit und eine um so



TOBIAS STIMMER.
Portrait des Stephan Brechtl (A. 1).
(*Hirth. Kulturg. Bilderb. III, 1317*).

wuchtiger berührende Kraft in seine Arbeiten hinein. Dazu gesellt sich eine harmlose Lebensfreudigkeit und ein frischer Humor, der namentlich die Einfassungen des Künstlers zu den schönsten Erzeugnissen dieser Art in der schweizerischen Kunst stempelt.

Im Zusammenhange mit diesen „Portraits“ und denen, die Stimmer nach dem Leben geschaffen, werden wir am ehesten die Bedeutung desſelben als Portraitisten würdigen können. Stimmer hat verhältnismäßig sehr viele Bildnisse für den Holzschnitt gezeichnet. Außer jenen großen Cyklen noch circa dreißig, die wohl größtenteils nach dem Leben entworfen sind.

Den ersten Eindruck, den wir von Stimmer'schen Bildnissen, ganz vornehmlich von denen aus dem Anfange der siebziger Jahre erhalten haben, ist der der ungeschminkten Wahrheit. Man fühlt, daß die Dargestellten ihrem eigentlichen Wesen nach erspäht sind. Darin unterscheiden sich des Künstlers Werke vorteilhaft von vielen anderen schweizerischen und selbst den meisten deutschen Schöpfungen.

Betrachten wir daraufhin z. B. das Bild des Mathematikers Brechtl. Wie fein aufgefaßt ist der Kopf, wie lebenswahr sind die Hände und wie bezeichnend ist offenbar die Haltung derselben! Holbeinschwärmer wird es zwar entsetzen, aber ich muß bekennen, daß dieser Kopf und diese Hände mir jedesmal, wenn ich sie betrachte, das berühmte Holbeinische Portrait des Erasmus in die Erinnerung rufen.

Gemeinsam ist ferner allen Stimmer'schen Bildnissen der Ausdruck der Energie und Kraft, ohne Pathos. Diese Eigenschaften weisen ihm einen bedeutenden Rang unter den Portraitisten der damaligen Zeit an und wenn wir so glücklich wären, die Reihe der 1580 in Baden-Baden gemalten Bildnisse der gewappneten Markgrafen von Baden noch zu besitzen, so würde seine Befähigung noch allseitiger anerkannt werden.[300]

Gewissermaßen auch „Portraits“ sind die Bildnisse des Alters, die unser genialer Künstler in seinen „Lebensaltern“ entworfen hat. Diesen köstlichen Charakterfiguren haftet nur äußerst wenig Manier an, manchen gar keine. Sie sind zum Teil so kerngesund, wie sie fünfzig Jahre früher auch nicht natür-

licher hätten geschaffen werden können. Die Frauengestalten sind verhältnismäßig schwächer, wie die der Männer. Stimmers Stärke liegt im geraden Gegensatze zu Amman, mehr auf der männlichen Seite. Wenn bei der Durchschnittsfrau der Charakter schärfer herausgebildet ist, wie in den höheren Lebensaltern, dann erst erheben sich die weiblichen Altersſtufen zu der Höhe der männlichen. Beachten wir z. B. welch' prachtvolle Gestalten die Altersſtufen von sechzig und die von achtzig Jahren repräsentiren! Wie bezeichnend ist die schreckliche Häßlichkeit der alten Frau in den höchsten Lebensaltern neunzig und hundert Jahren! Kulturhistorisch interessant ist es auch, wenn Stimmer bei der Schilderung der Altersſtufen des Mannes unter das Bild des jungen Mannes von zwanzig Jahren dasſelbe Wort „Kindisch“ setzt, wie bei dem Knaben von 10 Jahren. Die männlichen Köpfe sind, wenn möglich noch schöner, als die der älteren Frauen; besonders die der Männer vom vierzigsten bis zum siebzigsten Jahre. Welchen Feinheiten begegnet man im Einzelnen, wie im Ganzen. Wie treffend sind weiterhin die vier nächsten Lebensalter bis zum hundertsten Jahre gekennzeichnet. Dies halbe Trauern des siebzigjährigen, das halbblöde Schwatzen des Greises von achtzig Jahren, das Verfallen im neunzigsten und die unendliche Ermüdung im hundertsten Lebensjahre!

Unzweifelhaft gehören diese Holzschnitte zu den größten Meisterwerken Stimmers. Es sind Werke, die es berechtigt erscheinen lassen, wenn man unserem Künstler als dem einzigen in der Schweiz um diese Zeit einen Anflug von Genialität zuspricht.

Wohl nicht so schön, wie die Lebensalter, aber doch in mancher Hinsicht ihnen nahe stehend, sind die Gestalten der musizirenden Frauen.

Wenn Andresen in seinem Kataloge durch die Bemerkung: „wie es scheint nach Zeichnungen von Stimmer“, die Originalität der Schnitte antasten will, so geschieht das meines Erachtens mit Unrecht. Denn die lebensvollen, so fein empfundenen und treffend wiedergegebenen Bewegungen der Musizirenden sprechen zu sehr für Stimmers persönliche Zeichnung auf den Stock.

Einen ähnlichen Stoff hat der Künstler in den zwei Handzeichnungen (in Berlin) Militare und Metallaria behandet. Die in ein Medaillon hineingezeichneten Frauen sind vorzüglich charakterisirt, voll Leben und Kraft, aber nicht frei von Pose. Die Zeichenmanier ist auch hier dieselbe, wie in seinen Schnitten. Helles und scharfes Licht, hagere Glieder und scharf gelegte, dünne Falten.

Weniger bedeutend ist Stimmer in den Illustrationen, in denen an sein Kompositionstalent große Ansprüche gestellt werden. Es wird Niemand sein auch in dieser Richtung hervorragendes Talent beanstanden wollen, aber es darf auch nicht geleugnet werden, daß der Aufbau seiner Scenen häufig etwas befangen ist. Betrachtet man darauf hin z. B. den Livius, der 1575 von ihm illustrirt erschien, so muß zugestanden werden, daß gerade in den reicheren Kompositionen zu sehr — die Komposition durchgefühlt wird.

Auch die berühmte Bibel von 1576 ist nicht frei von diesem Mangel. Nur überragt sie jede andere Arbeit jedes schweizerischen Künstlers um diese Zeit, da Stimmer fast stets das punctum saliens herauszuarbeiten wußte. Er ist auch in diesem Falle ein genialer Mann, Amman ihm gegenüber ein Schöngeist, Chr. Maurer ein Schwächling. Es schadet den Schöpfungen des Meisters auch nicht, daß seine Entwürfe hie und da von Dürerischen, Holbeinischen und italienischen Werken beeinflußt sind. Sie sind trotzdem echt Stimmerisch. Sind Stimmer's Bilder hinsichtlich der Mannigfaltigkeit des in ihnen behandelten Stoffes nicht mit denen Ammans, den besten Vergleichungsobjekten auf eine Stufe zu stellen, so übertreffen sie die Arbeiten des Zürchers an echter Volkstümlichkeit. Daß Stimmer sich so volkstümlich seine Stoffe zurechtlegte, schloß allerdings nicht aus, daß sich Elemente hineinschlichen, die im allgemeinen als maniristisch gelten. Nur muß man vorsichtig sein, diesen Ausdruck nicht bereits anzuwenden, wenn die fliegenden, ineinandergeschachtelten Falten der Gewänder in Betracht kommen, denn dann wäre Dürer in seiner Gewandbehandlung auch oft ein Manirist. Gleichfalls dürfen die römischen Rüstungen mit der Brust- und Nabelangabe nicht

kurzweg als „manirirt“ bezeichnet werden. Sieht man von solchen und ähnlichen Eigentümlichkeiten ab, so bleibt in den Stimmer'schen Bibelzeichnungen immerhin noch genügend Manirismus übrig, in Berücksichtigung seiner Epoche aber relativ wenig. Insbesondere erdrückt der Künstler nur selten, wie Amman oft, den Kernpunkt der Sache; gewöhnlich hebt er ihn scharf und sicher heraus. Wie überaus bezeichnend ist z. B. das Handeln von Jakob und Esau um das Linsengericht, der Zug der Juden durch das rote Meer etc.

Auch das Detail ist realistischer und einfacher als bei anderen; sowohl das ornamentale wie das architektonische und landschaftliche. Die Umrahmungen sind teilweise meisterhaft. Sie sind geschmackvoll, reich und gefällig, oft eng verbunden mit den Scenen. Sie sind von einem harmlosen, gesunden Humore gewürzt, der lachender ist, als der Amman'sche. Allerdings sind die Passepartouts des Letzteren in dem Gesamteindruck graziöser, jedoch auch weichlicher.

Wie hoch die Stimmer'schen Illustrationen zur Bibel bereits in früher Zeit geschätzt wurden, beweist am sichersten der Ausſpruch Sandrats: „die (biblischen) Figuren wol seine (Rubens) Lehrschule der Jugend mögen genannt werden.“ Rubens hatte sie bekanntlich zum größeren Teil kopirt.

Stimmer hat übrigens offenbar die malerische Ueberlegenheit der Amman'schen Holzschnitte selbst bemerkt und sich bemüht, dieselbe zu erreichen. In einzelnen seiner Portraits, z. B. in dem Bildnisse eines unbekannten Mannes mit einem kleinen Vollbart und einer goldenen Kette um den Hals,[301] und ganz besonders in dem Abbilde des Verlegers der Amman'schen Werke Sigmund Feierabend hat sich unser Künstler seinem Zürcher Landsmann zu nähern und ihn in einer Art Verbindung seiner eigenen und jenes Weise zu übertreffen gesucht. Sieht man den Kopf des soeben beschriebenen Unbekannten oder den Feierabends zuerst, so kann man eine Sekunde sich fragen: Stimmer oder Amman? So viel weicher ist die Modellirung und tiefer der Gesamtton. Bei weiterer Prüfung bemerkt man dann, daß Stimmer seine Manier, durch Glanzlichter zu wirken, noch mehr gesteigert hat, als sonst.

Dadurch ist ein eigentümliches und schönes Werk entstanden. Der Rock des Unbekannten ist geradezu ein glänzendes Meisterwerk der Holzschneidekunst. Stimmer hätte seine Manier, mit Glanzlichtern zu operiren, nicht weiter treiben können. Hinsichtlich der Stoffbehandlung muß aber, um ein zu günstiges Urteil abzuwehren, betont werden, daß wenn Stimmer auch prächtige Effekte zu erzielen wußte, er doch nicht berechtigt war, jeden Stoff mehr oder weniger als Atlas oder Seide zu charakterisiren.

Der Künstler hat jedoch die Stoffe aus der heiligen Geschichte nicht nur in zahlreichen Holzschnitten, sondern auch in Gemälden und Handzeichnungen verwertet. In der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen werden zwei kleinere Gemälde aufbewahrt, von denen das eine, der bethlehemitische Kindermord monogrammirt ist. Wann es gemalt wurde, wage ich bei den wenigen Überbleibseln der malerischen Tätigkeit des Meisters nicht zu sagen, doch glaube ich nach der Technik des Malens, wie der Zeichenmanier, die noch „Dürerische" Augen bevorzugt, das Gemälde in die Frühzeit setzen zu müssen.

Im Vordergrunde der durch eine grau in grau gemalte Renaissanceumrahmung eingeschlossenen Scene sitzen einzelne Frauen und bejammern ihre toten Kinder. Andere, weiter zurück, kämpfen vor der brennenden Stadt mit den Kriegern und suchen ihre Sprößlinge jenen zu entreißen. Im Hintergrunde türmen sich schneebedeckte Berge auf.

Wenn man die Scene, ohne an die biblische Legende zu denken, betrachtet, so glaubt man nichts anderes, als einen Überfall irgend eines Dorfes in der Schweiz vor sich zu sehen.

Man darf das Bild nicht als eine der besten Leistungen des Künstlers verzeichnen. Es fehlt der ihn sonst auszeichnende Nerv und die Sicherheit. Am gelungensten sind die kleinen Grisaillen im Rahmen. In ihnen sind Begebenheiten aus der Kindheitsgeschichte Christi erzählt. Auffallend ist die Körperkürze der Figuren.

Die Landschaft erhebt sich wenig über Coulissenarbeit und zeugt nicht von selbständigem Studium. Die Zusammenstimmung der Farben ist gut. Unter ihnen fällt die starke

Verwendung von Rot auf. Die Bezeichnung ist auf dem an Festons hängenden Täfelchen durch ein verschlungenes S und T angegeben und ist, soweit ich ohne eingehendere Untersuchung feststellen konnte, echt.

Das zweite Gemälde in dieser Sammlung, ein Urteil Salomonis, will der Verfasser des Kataloges Dr. v. Lehner, nicht ganz bestimmt Stimmer zuweisen. Ich muß gestehen, daß auch mir nicht alle Zweifel geschwunden sind. Dennoch scheint die Malweise der unseres Künstlers verwandt zu sein, wie auch andere Einzelheiten in der Zeichnung der Figuren, die allerdings nur die Rolle einer Staffage zu erfüllen haben. Die Hauptsache ist eine prächtige, perspektivisch verkürzte, mit gutem Geschmacke erfundene, mit Säulen und Pilaster geschmückte Halle, die im Hintergrunde mit einem offenen Bogen endet. Unter demselben steht ein Tronbaldachin, der, wie Lehner treffend bemerkt, einem Ciborienaltar ähnelt. Von hier fällt der Blick auf eine im grünlichen Tone gehaltene bergige Landschaft. In der weiten Halle sitzt ziemlich vorne ganz rechts ein König an eine Truhe gelehnt. Er kehrt uns fast völlig den Rücken zu. Die Bekleidung des Monarchen besteht aus nicht viel mehr, als seiner zackigen Krone, wodurch er einem Indianerfürsten ähnlich wird. Er ist umgeben von den Frauen und seinen Kriegern, die die Gelegenheit benützen, sich im Kriegskostüme zu zeigen. Die ganze Scene ist „urgemütlich" aufgefaßt.

Das Bild müßte, sofern es überhaupt von Stimmer stammt, einer späteren Periode angehören.[302]

Von Handzeichnungen religiöser Motive, die uns erhalten sind, erwähne ich nur einige wenige, z. B. die Einzelfiguren des St. Peter und St. Paul, 1578, mit großem und energischem Wesen.[303] Auch in diesen Federzeichnungen wiegen die Lichtpartien in Form von „Glanzlichtern" vor. Ferner wäre als durch die Behandlung des Stoffes auffallend ein bethlehemitischer Kindermord in Basel zu erwähnen. Der König sitzt in einer geschmackvoll erbauten Halle. Vor seinem Trone werden die Kinder hingeschlachtet. Das Blatt ist viel dramatischer und reicher in der Schilderung der Gemütsstimmungen, als das Sigmaringer Bild.

Ebendieselbe Sammlung besitzt eine Kreidezeichnung „Esther vor Ahasverus“. Die ganze Situation: die bittende Esther, der auffahrende Ahasver ist vortrefflich erfaßt. Verzeichnet ist der rechte Arm der Esther.

Andresen schreibt in der Einleitung zum Kataloge der Stimmer'schen Schnitte folgendes in Bezug auf seine Zeichenmanier: „Schon Quad von Kinkelbach klagt über Stimmer, daß er dem Geiste mehr, als dem Leben gefolgt sei, d. h. mehr aus der Idee, als unmittelbar nach der Natur gezeichnet habe. Im Vergleich freilich mit J. Amman, der einen großen Teil seiner Zeichnungen dem reichen Quell des frischen Lebens seiner Zeit entlehnte, in Betracht ferner der zahlreichen, meist typisch gehaltenen und erfundenen Portraits aus älterer Zeit (Andresen wußte nicht, daß diesen italienische Originale zu Grunde liegen; es fällt somit dieser Vorwurf weg), die Stimmer für B. Jobin zeichnete, ist Quad von Kinkelbach allerdings im Recht; dagegen läßt sich auch wieder mit gleichem Recht die rühmende Behauptung Jobins in seiner kunstgeschichtlich interessanten Vorrede zu den Bildnissen der Päpste verteidigen, daß Stimmer denjenigen deutschen Meistern beizuzählen sei, die im Anschluß an die älteren deutschen Meister sich mehr an die Natur, als an die Idee gehalten, d. h. sich nicht den um diese Zeit aus Italien einbrechenden manirirten Schulen angeschlossen hätten.“

Einige Zeilen weiter unten sagt derselbe Verfasser noch, daß Stimmer sich einer „reinen, edleren und korrekteren Zeichnung befleißigte, als etc.“ Dieser Ansicht Andresens in Bezug auf das Zeichenvermögen unseres Künstlers trete ich ganz und gar bei. Wenn Stimmer wirklich nicht immer genaue Aktstudien gemacht hat, so besaß er andererseits einen so scharfen Blick für die innere und äußere Natur des Menschen, daß er dieser Studien auch nicht so sehr bedurfte. Doch haben wir noch Zeichnungen nach dem lebenden Modell, z. B. im Berliner Kabinette existirt eine Handzeichnung, auf der zwei nackte, nach Art von Indianern coiffirte Männer vor einem Vorhange stehen. Es ist eine sorgsam weiß gehöhte Aktstudie auf rotbraunem Grunde. Die Zeichnung ist korrekt, aber die Modellirung, die Aufhöhung mangelhaft.

In so ausgiebigem Maße, wie Amman sich als Genremaler betätigte, tat Stimmer es nicht. Amman hat fast systematisch alles das gezeichnet, was es damals nur irgend Genremäßiges auf der Welt gab. Dennoch hat Stimmer eine ganz erkleckliche Anzahl zusammenhängender Illustrationen geliefert. Am wohlsten war es ihm offenbar, so bald er seiner ziemlich ausgeprägten Spottlust etwas die Zügel schießen lassen konnte. Wenn er z. B. Till Eulenspiegels Streiche oder die Folgen eines Balles „der guten Gesellschaft“ zu schildern hatte, mit dem Gegenstück einer „Dorfhochzeit“, so kann man sicher sein, daß er immer eine kleine Bosheit mit anbringt.

Noch besser behagte es ihm ersichtlich, als er die bekannte Fabel vom Bauer und seinem Esel zu illustriren hatte. Wer Sinn für Humor hat, wird sich noch heutigen Tages an diesen Schnitten höchlichst ergötzen.

Dann aber schlug in Stimmer noch eine andere Ader, die man sonst in dieser Zeit in der deutschen Kunst ganz unterbunden glaubte, nämlich die, die zur Polemik gegen den Papst antreibt. Unser Künstler schildert einmal z. B. die Situation, wie sich der Apostel Petrus und der Papst in die Haare kommen. Der Letztere sucht dem Ersteren die Himmelsschlüssel zu entreißen, wofür dieser mit der Faust nach ihm schlägt. Ein kleines Teufelchen hält diensteifrig den Krummstab Sr. Heiligkeit.

Ein anderer Holzschnitt karrikirt den Papst, der statt der Tiara eine mit Kerzen und anderen Gegenständen besetzte Glocke auf dem Kopfe trägt; die Nase bildet ein Fisch, das Auge ein Hostienbecher, den Mund eine Kanne mit halb geöffnetem Deckel, den Rücken ein Missale mit dem päpstlichen Wappen. Oben steht Gorgonem Caput. Diese Karrikatur ist als Brustbild nach rechts gekehrt dargestellt und von einem ovalen Rahmen umschlossen, in dessen Schweifwerk links ein lesender Esel mit Brille und eine Gans mit einem Rosenkranz im Schnabel, rechts ein Wolf im Bischofsornate mit einem Schaf im Maule und ein Schwein mit einem Rauchfasse angebracht sind. Man bemerkt, daß dies Blatt in der Tat eben so gut, ja besser anstatt 1571, 1527 hätte entworfen sein können.

Noch andere auf die „Pfaffen" gemünzte Liebenswürdigkeiten ließ Stimmer durch den Schnitt vervielfältigen. Einmal läßt er z. B. aus einer Mühle, in die eine Anzahl Pfaffen geworfen sind, unten eine groteske Figur hervorkommen.

Auch Zeichnungen dieser Art besitzen wir, in Basel z. B. befindet sich eine solche. Ein alter Mann mit Flügeln kniet links oben neben einer Erdkugel, auf die er sich stützt. Er ergreift halb hebend, halb stützend die Hand eines jungen aufwärts schwebenden Weibes, das die Pfaffen auf der Erde mit Angelruten und Fangleinen zurückzuhalten versuchen. Selbst Kanonen werden auf sie von der Schaar der wütenden und bestürzten Geistlichen gerichtet. Die Federzeichnung ist mit Weiß ganz flott gehöht. Sie ist leider stark verdorben. Unzweifelhaft echt steht Symmer Maler 1583 auf dem Blatte. Die vorletzte Ziffer ist nicht ganz intakt.[304]

Stimmer widmete jedoch auch anderen Vorwürfen des Genre seine Tätigkeit. Er hat z. B. sieben Bücher des Feldbaues, ein großes Jägerbuch, die Wolfsjagd u. dgl. m. illustrirt. Gerade für die Darstellung der Tierwelt war unser Künstler durchaus nicht unbefähigt. In einzelnen Handzeichnungen, die uns noch direkter die künstlerischen Intentionen geben, können wir dies bemerken, z. B. in einer vorzüglichen, bei Herrn Meyer-Am Rhyn in Luzern befindlichen Federzeichnung, auf der ein Fußsoldat gegen einen heransprengenden Reiter im Anschlag steht oder in der Schilderung einer Schlacht, in der Reiterei auf Fußvolk einreitet, oder auch in einem Halalai in Bern u. s. f.[305]

Das berühmteste seiner Genrebilder ist aber unleugbar seine große, durch den Schnitt vervielfältigte Zeichnung des weltberühmten Schießens von 1576 in Straßburg.

Wie bekannt, hatten zwischen Straßburg und den schweizerischen Städten, insbesondere zu Zürich, immer sehr gute Beziehungen bestanden. Sie waren durch die großen Städtebündnisse des XIII. und XIV. Jahrhunderts vereint gewesen, auch hatte Straßburg im Burgunderkriege Hilfe gesandt und die Reformation hatte das christliche Burgrecht zwischen Straßburg, Bern, Basel und Zürich gezeitigt. Um diesem engen

Verbündnisse einerseits neuen Ausdruck zu verleihen, andererseits um zu zeigen, daß man 1576 noch ein Kraftstück leisten könne, das die Altvorderen vor 320 Jahren ausgeführt hatten, wurde die berühmte Hirsebreifahrt auf's Neue in Scene gesetzt.

Die Fahrt verlief bekanntermaßen mit gutem Erfolge: Der Hirsebrei wurde noch warm in Straßburg verzehrt, den Teilnehmern großes Lob und Jubel zu Teil.

Auch Tobias Stimmer hatte sich wacker mit der Büchse gehalten, denn am 7. August wird dem „Thobias Stimmer von Schaffhausen der mahler die 136 gab, ein glatten wießen holbecher am Deckel für XII Gulden“ gegeben. Daneben hatte der Zeichner Stimmer auch nicht gefeiert und das ganze „Schießen“ skizzirt. Man kann nicht sagen, daß dies Werk seinen Ruf als Zeichner vermehrt hätte. Sowohl Komposition, wie Zeichnung stehen ziemlich niedrig. Das Blatt ist wohl nur als ein interessantes und seiner Zeit gut verkaufbares „Meßblatt“ anzusehen.

Schließlich haben wir Stimmer noch als Wappenzeichner zu berücksichtigen, wenngleich seine Arbeitsamkeit auf diesem Gebiete kaum eine sehr große war. Auch war in seiner neuen Heimat dieser Artikel weniger begehrt.

In Sammlungen aller Art werden zwar eine verhältnismäßig große Anzahl Wappenzeichnungen von seiner Hand gezeigt, aber es ist diesen meistens nicht zu trauen. Überhaupt tut man gut, vorgebliche Zeichnungen Stimmers drei- und viermal zu prüfen, ehe man, trotz ihres Monogrammes, an die Echtheit glaubt. Ich kenne mehr als ein solches Blatt, das vier- und mehrfach kopirt ist und zwar schon in alter Zeit. Denn Stimmer genoß bis tief in das XVII. Jahrhundert hinein, nächst Amman, das höchste Ansehen.

Ehe wir von dem Meister Abschied nehmen, sei, zur Abrundung des Bildes, seiner dichterischen Tätigkeit noch kurz gedacht. Er scheint wenig gedichtet zu haben. Wir besitzen einzig die mit Federzeichnungen illustrirte „Komedia, Ein nüw schimpft spiel von zwei jungen Eeleuten etc.“ von 1580. Der Herausgeber Dr. S. Oeri, wie andere Sachverständige haben sich sehr lobend über dies Lustspiel ausgesprochen: „Stimmer erscheint uns hier

als dichtender Maler unter den Schweizern, in der Mitte zwischen den älteren Niklaus Manuel und Jost Murer und dem jüngeren Christof Murer von Zürich, seinem Schüler und dem Fortsetzer verschiedener seiner illustrirten Werke. Der gute Zeichner spricht aber auch deutlich aus der Komödie — — wie gut ist die Psychologie — — wie sublim ist — die vornehme Haltung gegeben, die das gedemütigte Laster der Jugend gegenüber noch immer zu wahren weiß etc.“ In der Tat, der Maler und Zeichner spricht aus jeder Figur, aus jeder Scene.

Wir wissen nicht, wann Tobias Stimmer gestorben ist. Nur das ist jetzt bekannt, daß er nicht bereits, wie bisher angenommen wurde, schon 1582 verstorben war; denn erstens besitzen wir jene echte Handzeichnung vom Jahre 1583 und dann ist der Meister am 14. April 1583 der Pathe eines Söhnchen des Schaffhauser Malers, Daniel Lindtmayer.[306] Sicher war er aber 1587 verschieden. Jobin sagt nämlich in seiner Vorrede zu Reußner's Contrafakturenbuch, daß er die meisten Bildnisse seinem lieben Gevatter Tobias Stimmer selig, verdanke.

Außer Tobias waren aus seiner Familie auch seine Brüder Abel und Hans Christoph ausübende Künstler. Der erstere als Glasmaler und als Stecher. Der letztere allerdings wohl nur als Formschneider.

Abel war der dritte Sohn des alten Christoph und ist am 7. Juni 1542 in Schaffhausen geboren. Über seinen Lehrgang, wie über seine späteren Lebensverhältnisse weiß ich wenig anzugeben. Er arbeitete in Schaffhausen, für und in Basel sowie Straßburg. Und zwar nicht wie seine Brüder für den Schnitt, sondern nur mit der Radirnadel. Seine Portraits in dieser Manier sind gar nicht zu verachten. Das Bildnis des Lazarus von Schwendi, das er 1579 entwarf, ist energisch und lebenswahr, dabei einfach aufgefaßt. Nur die Hände sind mangelhaft. Die Technik ist ganz gut. Er liebt eine scharfe Beleuchtung, vielleicht durch seinen Bruder dazu angeregt, ist jedoch nicht im Stande, das Licht genügend zu vertreiben. Abels bestes Portrait ist das des Johann Marbach von 1581, in dem die Mängel stark zurücktreten. Er arbeitete auch auf anderen Feldern der Kunst, z. B. hat er eine allegorische, nicht

zu enträtselnde Darstellung mit irgend einer Beziehung auf die Kunst — wahrscheinlich handelt es sich um die feile und um die ideale Kunst — radirt. Ebenso besitzen wir ein großes und gut gezeichnetes Pferd von ihm (1578).

Schließlich seien noch die Radirungen zu F. Platters Anatomie von 1581 erwähnt, die natürlich an den Künstler im engeren Sinne keine Anforderungen stellten. Spätere Werke sind bis jetzt nicht bekannt. Abel Stimmer ist auswärts gestorben, da sich sein Name nicht in den Schaffhauser Listen findet. Zünftig wurde er in Straßburg am 29./X. 1580 „zu den Stelzen“.

Christoph Stimmer hat einzelne selbständige Arbeiten für den Holzschnitt geliefert, z. B. nach Andresens Vorschlag zwei Portraits von Anton Frankenpoint (1583) und seltsame Figuren am Münster zu Straßburg.[307] Die erste Zeichnung kann er kaum geliefert haben. Denn der am 17. März 1549 geborne Christoph Stimmer war spätestens 1575 bereits wieder nach Schaffhausen von Straßburg zurückgekehrt. Hier war er nur als Formenschneider bekannt und dort wurde er 1578, als seiner Sinne beraubt, im Spitale untergebracht. Woher Andresen weiß, daß Christoph Stimmer in Paris gestorben ist, kann ich nicht sagen.

Neben der Stimmer'schen Künstlerfamilie stand die durch zwei Generationen blühende Lindtmayer'sche zu Schaffhausen im höchsten Ansehen. Der ältere Felix war ein geschätzter Glasmaler und Zeichner; sein Sohn Daniel dagegen wird in dem Handwerkerbuche 1588 direkt als Maler gekennzeichnet. Er wurde zu Schaffhausen am 24. April 1552 getauft.[308]

Die älteste Zeichnung, die wir von seiner Hand besitzen, ist ein kleines, getuschtes Bildchen Ferdinand II., der im Dezember 1563 in Schaffhausen war. Das Blättchen findet sich in einer handschriftlichen Chronik der Stadt Schaffhausen eingeklebt, die im Besitz des Dekorationsmalers Bolliger ist.

Der Kaiser ist im Profil mit der Feder zart, aber gar nicht ungeschickt gezeichnet. Der Anfänger verrät sich besonders durch das unrichtige Verhältnis der einzelnen Gesichtspartien zu einander. Von fremder, aber wohl noch vom Ende des Jahrhunderts stammender Hand ist hinzugeschrieben: „Ferdinandi Cæsaris effigies depita a Daniele Lindmeiero civi ille

Schaffhusia Constancia Anno ac die supra notato." Die Datirung den 6 tag december 1564 scheint mir dagegen von Lindtmayers Hand herzurühren. Der junge Daniel arbeitet sodann, wie aus einem Aktenstücke vom 24. Juli 1572 hervorgeht, im Geschäfte seines Vaters. Am 7. September 1576 bittet er den kleinen Rat um sein Mannrecht, um in die Fremde ziehen zu können. Im Herbste 1577 ist er wieder zurückgekehrt und kauft sich in der Zunft zum Rüden um drei Pfund ein. Nach dem Steuerbuche von 1580 hatte er in der Nähe des Herrengärtleins seine Wohnung. Im Jahre 1588 nahm der Künstler als Vertreter der Flachmaler an der Beratung der neuen Handwerksordnung Teil, in dessen Auszug noch seine zierliche Handschrift steht. In eben demselben Jahre ging er die Ehe mit Beatrix Ruger, der Wittwe des Glasmalers Werner Kübler d. ä. ein. Er ist dann häufiger auswärts gewesen, z. B. 1595 in Constanz. Es scheint damals irgend etwas besonderes mit ihm vorgefallen zu sein, denn es heißt in den Rechnungen: item 12 ℔ 15 ß geben wir aus und ist über Daniel Lindtmayer gegangen, als man ihn von Constanz allhier geführt und Zehrung und Botenlohn auf den 15. August 1595." Wahrscheinlich trieben ihn Nahrungsſorgen dazu, sich außerhalb der Stadt umzusehen; denn er hatte von seiner ersten Frau allein acht Kinder. Lindtmayer muß sich auch nicht vergebens bemüht haben, denn 1586 erhält er von St. Blasien einen vielleicht allerdings nicht über die Lieferung von Entwürfen herausgekommenen Auftrag und 1589 bezahlten ihm die Pfleger des Klosters Allerheiligen zwanzig Gulden für eine gemalte Tafel. Dennoch muß er erwartet haben, außerhalb Schaffhausen mehr zu verdienen, weil er, wie es scheint, 1596 die Stadt verließ. Zwei Jahre später ist er in Luzern nachweisbar. Die letzte Nachricht über ihn findet sich in einem alten Restanzenrodel seiner Zunft, in dem das eine Pfund, das er seit seiner Aufnahme schuldig war, am 30. Juli 1607 als verloren durchgestrichen wurde. Lindtmayer scheint demnach damals gestorben zu sein, vielleicht auch schon früher, da mir niemals später als 1601 datirte Arbeiten vorgekommen sind. Ob Lindtmayer in Schaffhausen oder Luzern

verschieden ist, konnte trotz Nachsuchens unter den Akten nicht in Erfahrung gebracht werden.[309]

Mit der 1570 datirten Zeichnung tritt Daniel Lindtmayer zuerst in die Reihe der eigentlichen Künstler. Sie befindet sich in Zürich. Den Vorwurf gibt die Darreichung des Hauptes Johannes d. T. durch die Salome an ihren Vater ab. Die Scene ist gut belebt und nicht übel komponirt; auch fest und sorgsam mit der Feder gezeichnet. Aus dem nächsten Jahre haben wir die Federzeichnung eines Turmbaues von Babel, die mit energischen kräftigen Linien, aber doch im Banne einer etwas manirirten Formenauffassung entworfen ist. Dennoch steht Lindtmayer im Anfange seiner Künstlertätigkeit der älteren Schule nicht ganz ferne. In der Zürcher Zeichnung sind solche Berührungen zu erkennen, die in der sehr schönen braungrundirten, weißgehöhten Federzeichnung (1572) eines über Wolken tronenden Gott Vaters in Wien noch schärfer zu Tage treten. Dies Blatt gibt erst eine Vorstellung von dem schon in dieser Frühzeit hervortretenden Schönheitssinne unseres Künstlers. Man fühlt ja überall in dem sorgsam in Holzschnittmanier gezeichneten Blatte das Schülerhafte, aber man spürt andererseits auch eine gewisse künstlerische Ursprünglichkeit.

Interessereich sind auch die drei sehr lebensvoll gezeichneten Reihen von Charakterköpfen (1574). Besonders sind die Hexenfratzen sehr „naturgetreu“.[310]

Lindtmayer scheint damals zwei Meistern, Dürer und noch mehr Stimmer nachgeeifert zu haben. Holzschnitte dieser beiden haben besonders Einfluß auf ihn ausgeübt.

In dem Abendmahle[311] von 1576 ist z. B. eine direkte Nachwirkung des Dürer'schen Holzschnittes aus der großen Passion zu verzeichnen und andererseits in der Handzeichnung eines Mannes und einer Frau von 1574 in Karlsruhe eine solche Stimmers. Besonders in der Behandlung von Licht und Schatten, wie auch in der Faltengebung ist dies ersichtlich. Stimmer liebte seine Figuren durch kurze, feste Linien zu modelliren und bevorzugte scharf gebrochene, oft lang herabfallende Falten bei flatternden Gewändern. Auch Lindtmayers jüngere Arbeiten, z. B. noch ein zum Himmel fahrender Elias von 1579

in Karlsruhe, eine Wappenscheibe von 1580 in Bern lassen deutlich in der äußeren Behandlung eine Beeinflussung Stimmerscher Holzschnitte ersehen. Es lag auch für einen Schaffhauser nahe, den so berühmten Landsmann sich zum Vorbilde zu wählen. Ja, es ist sogar durchaus wahrscheinlich, daß jene Studienreise von 1576 bis zum Herbst 1577 nichts anderes als eine Fahrt zu seinem Stadtgenossen in Straßburg war. Dennoch unterscheiden sich beide Künstler scharf von einander und zwar schon gleich zu Beginn ihrer Laufbahn. Lindtmayer ist entschieden malerischer beanlagt, als Stimmer. In Folge dessen richtete er sein Augenmerk mehr auf die Tuschbehandlung, als auf reine Zeichnung. Schon seine früheren Tuschzeichnungen, z. B. Caleb-Josua mit der großen Traube von 1578 weisen eine gewandte, geschmeidige Pinselführung auf, deren Vorzüge aber noch sehr allgemeiner Natur sind. Erst später erwarb sich der Künstler seine persönlichen Eigenarten.

Für die Vortrefflichkeit der Werke Lindtmayers spricht es auch, daß er 1586 die schon kurz erwähnte große Bestellung für St. Blasien im Schwarzwalde bekam. „Die bärtigen Gestalten mit weißem oder leicht braunem Haare sind durchschnittlich würdevoll erfaßt, der Gesichtsausdruck zeigt überwiegend verständnisvolle Betonung der wichtigen Details, die Bewegung ist manchmal an Hast streifende Energie und der Faltenwurf wiederholt unruhige geblähte Motive. Die Zeichnung ist flott und sicher; sie legt aber nur auf die Hauptsache Nachdruck und deutet das minder Wichtige nur an. Ähnliches gilt vom Farbenauftrage. Die Modellirung der Gesichter und der Hände ist mehrfach flüchtig und derb und strebt nur bei Matthäus, noch mehr aber bei Paulus wirklich einer geistigen Belebung zu. Diese Tatsachen lassen darauf schließen, daß in der St. Pauler Apostelfolge Daniel Lindtmayers Skizzen für einen großen Teil erhalten sind, den das Benediktinerstift dem Meister zuwenden wollte.“[312] Daß in einem andern Falle eine solche Absicht ausgeführt wurde — vom Kloster Allerheiligen (1589) — haben wir ebenfalls schon vernommen. Leider wissen wir nicht bestimmt, wie unser Künstler um diese Jahre malte. Wir besitzen zwar ein monogrammirtes, aber nicht

datirtes Gemälde, das zudem ziemlich stark restaurirt ist. Dennoch erscheint es mir nicht unberechtigt, wenn ich jetzt dasſelbe behandle.

Das Bild ist in zwei vertikal getrennte Parthien zerlegt. Der linke Teil ist wiederum horizontal gegliedert. In dem oberen Streifen tafelt der König Ahasverus, in dem untern Esther, der sich von rechts her eine Anzahl Hofherren nahen. Auf der rechten Abteilung wird die Königin durch ihren Gemahl gekrönt. Im Ausblicke sieht man den Mardochai auf der Straße reiten.

Eine gute reiche Renaissance-Architektur trennt und überdeckt die Scenen.

Die Komposition ist teilweise fast zu reich, dennoch bleibt die Gruppirung übersichtlich. Der Gesichtsausdruck der Handelnden ist gut charakterisirt, die Bewegungen sind gefällig und relativ frei von Pose. Die Farben sind warm und satt. Lindtmayer liebt es, die Personen, nach der Mode der Zeit, zum Teil in volles Licht, zum Teil in halben und ganz tiefen Schatten zu stellen, ohne aber der eigentlichen Schwarzmalerei zu huldigen. Man muß gestehen, daß gerade seine malerische Behandlung recht feinfühlig ist.

Seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre etwa drängt sich überhaupt das Streben nach malerischer Vollendung immer mehr hervor. Wir können in den Handzeichnungen, leider müssen wir sagen, nur in diesen fast von Jahr zu Jahr beobachten, wie die Formen voller, die Federführung flotter und weicher, die Tuschirung fließender und glänzender wird. Ein Zeugnis hiefür ist z. B. ein Urteil Salomonis von 1586. In dem Mittelbilde sitzt der König, das todte Kind liegt vor den Stufen seines Trones. Links und rechts knieen die Mütter, von denen die eine mit dem lebenden Knaben auf dem Arme, lebhaft redet, während die andere sich verzweifelt die Haare rauft. In dem einfassenden Rahmen stehen links die Justitia, rechts die Spes. Im Streifen oberhalb des Hauptbildes sitzen eine Anzahl Ratsherren aus der Zeit des Malers, denen ein Krieger ein Wickelkind bringt. Unterhalb des mittleren Ovales sind links und rechts ein Wappen, auf dem Spruchbande in der Mitte



DANIEL LINDTMAIER. Wappen von Appenzell.

Bern. Stadtbibliothek.


Stadt-
bücherei
Elbing

die Inschrift: Daniel Lindtmayer — Wernher Kübler 1586 angebracht.[313]

Die Technik ist flott und zierlich im Striche, wie in der Tuschirung. Dieser persönliche Stil Lindtmayers, der sich durch feine, zarte Zeichnung, elegante, manchmal zu gefällige Formengebung und eine brillante Tuschbehandlung charakterisirt, entwickelt sich von nun an stetig ansteigend bis zum Jahre 1601. Eine Wappenzeichnung in Karlsruhe von 1594 z. B. ist schon ganz vorzüglich getuscht. Namentlich zeigt sich Lindtmayer in der geschickten Benutzung des Untergrundes bereits erfahren. Ich habe schon früher meine Ansicht dahin ausgesprochen, daß Holbein'sche Werke Lindtmayer eine gewisse Belehrung in dieser Richtung haben zu Teil werden lassen. Die Tatsache, daß Lindtmayer eine Handzeichnung von jenem besaß und sie hochschätzte, kann diese Hypothese nur unterstützen. Das Holbein'sche Blatt von 1520 zeigt eine Maria mit dem Kinde. Unser Künstler hat darauf geschrieben: „dafz stücklin ist deß Daniel Lindtmayerfz maller von Schaffhaufzen eß ist Im garr Lieb".[314]

In hoher Vollkommenheit lernen wir Lindtmayer's Können in einer Wappenzeichnung für die Stadt Luzern von 1599 kennen. Zwei Löwen behüten die drei übereinander getürmten Wappen. Oben in den kleinen Eckbildchen, die nach Herkommen angeordnet sind, wandelt links ein Mönch, rechts ein Ritter an einem See, an dessen Ufer sich deutlich sichtbar der Pilatusberg erhebt. Diese Landschaft führt uns übrigens von neuem vor Augen, daß unser Künstler in der Durcharbeitung des landschaftlichen Stoffes nicht mehr und nichts weniger, als ein Manirist ist.[315]

Schöner ist fast noch die stattliche Anzahl von Standeswappen aus dem Jahre 1600 und 1601.[316] Die Bewegungen der Figuren sind so fließend, Einzelheiten, wie Kopf und Hände, so ansprechend, die letzteren besonders so fein gezeichnet, die Tuschirung so glänzend und leicht, daß sie zu den vollendetsten Handrissen aus diesen Jahren zählen. Ja in der Handhabung des Tuschpinsels steht Lindtmayer in der Schweiz schier einzig da. Ob diese, die berühmten Maurerscheiben in Luzern von 1606 in der Zeichnung und vornehmen Auffassung überragenden Risse,

jemals ausgeführt sind, wissen wir nicht. Wären sie in die Hand eines Glasmalers von der Routine Christoph Maurers gekommen, so würden die herrlichsten Glasmalereien dieser Epoche entstanden sein.

Unser Künstler hat sich auch als Freskomaler versucht. Wenigstens hat er 1587 sein Haus in Schaffhausen mit Wandbildern, die den Lehr-, Nähr- und Wehrstand zum Gegenstande hatten, geschmückt. Die Skizzen sind noch erhalten.[317]

Schließlich sei Lindtmayers als Radirer und Zeichner für den Holzschnitt gedacht. Seine beiden Radirungen, je ein tanzendes Paar, sind geistreiche, jedoch mangelhaft geätzte Erzeugnisse einer in diesem Genre ungeübten Hand. Seine Holzschnitte: der ackernde Bauer, der Weingarten, die Bienenzucht, die Reiherbeitze, sind in seiner schon gekennzeichneten Manier entworfen. Sie geben uns zudem Gelegenheit, seine in den vielen Wappenzeichnungen nur verkümmert anzutreffende Tätigkeit für das Genre genauer kennen zu lernen. Lindtmayer hatte offenbar viel Sinn dafür. Eine Handzeichnung bei Herrn Meyer-Am-Rhyn in Luzern schildert in fünf Streifen den Ackerbau und die Alpwirtschaft: Melken, Buttern und Käsebereiten. Trotz der ganz lebendigen und auch hinsichtlich der Tiere im allgemeinen wohlgelungenen Art der Darstellung, treten derartige Arbeiten doch gegen seine größeren zurück. Außer jenen Einzelblättern hat Lindtmayer für die 1588 herausgekommenen von Stimmer, dann von Chr. Maurer und unserem Künstler illustrirten sieben Bücher von dem Feldbau, eine Anzahl Holzschnitte gezeichnet. Alle diese Werke können sich aber gerade mit dem Meister, dem Lindtmayer früher einmal gefolgt war und den er jetzt ersetzen half, nicht messen. Lindtmayers künstlerisches Empfinden entbehrt nicht einer inneren Kraft, selbst nicht einer Neigung zum Bedeutenden, aber überwiegend, und jene Eigenschaften zum Teil aufhebend, macht sich sein Sinn für eine formale Schönheit, für Bravour der Technik geltend.

Außer der Lindtmayer'schen Familie waren besonders die Glieder der Lang'schen als Glasmaler und auch als eigentliche Maler in Schaffhausen bekannt.[318] Schon seit Anfang des Jahr-

hunderts werden sie gerühmt. Wir besitzen jedoch keine wirklichen Gemälde mehr, die ihnen zugeschrieben werden können, nur Hans Caspar (1571—1645) hat Malereien hinterlassen. Da uns dieser aber zu tief in das XVII. Jahrhundert hinein führen würde, müssen wir darauf verzichten, jene näher zu charakterisiren.

Kurz zu erwähnen ist ferner noch die Familie Kübler. Der ältere Werner Kübler wurde 1550 in Schaffhausen geboren und starb daselbst 1586.[319] Ob er Glasmaler oder nur Zeichner gewesen ist, kann ich nicht sagen. Seine Witwe heiratete Daniel Lindtmayer. Werner Kübler d. j. war damals sechs Jahre alt. (Geb. 25. März 1582.) Schon im vierzehnten Jahre war er bestimmt seines Stiefvaters Schüler. Dann kam Werner Kübler, wahrscheinlich weil Lindtmayer Schaffhausen verließ, zu dem geschätzten Glasmaler Max Grimm, bei dem er am 1. Mai 1598 seine Lehrzeit beendete. Er ließ sich 1604 in dem von seinem Vater ererbten Hause an der Keßlergasse als Meister nieder, bekleidete Ehrenposten in seiner Zunft und starb am 15. Januar 1621. Die älteste Zeichnung, die ich von ihm kenne, hat er mit zehn Jahren verfertigt. Es sind vier einzelne Köpfe: ein Paar küßt sich, darüber sind ein grämlicher Alter und ein schreiender Narr gezeichnet.[320] Man muß staunen, wie sicher der Knabe schon Feder und Tuschpinsel führen konnte. Die nächste Zeichnung,[321] in der die bekannte allegorische Darstellung der Einigkeit, die Stabbrechung geschildert ist, läßt nur ein stetiges Wachsen und eine Annäherung an Chr. Maurer ersehen (1604). Das Wappen, das er für W. Schenk arbeitete, ist wirklich gut gezeichnet.[322] Der Künstler muß sich damals in Chur aufgehalten haben, denn die Inschrift lautet: „Werner Kübler v. S. zu Chur 1605“. Die Wappenscheibe für die Stadt Diessenhofen von 1610 ist mit Geschick gemalt und entworfen.[323] Vortrefflicher aber in dieser Hinsicht ist der Handriß vom 31. Dez. 1614. In der Mitte einer reich und luftig aufgebauten offenen Säulenarchitektur steht ein leeres Wappenschild. Links und rechts in den Ecken sind allegorische Erfindungen angeordnet. Die Zeichnung ist flott, korrekt und effektvoll, aber kalt und geziert.[324] Aus demselben Jahre stammen zehn Standesſcheiben,

die früher in der Bürki'schen Sammlung waren und angeblich ursprünglich für das Zunfthaus „zu Hären" in Basel gemalt gewesen sein sollen. Rahn, der sie noch bei Bürki gesehen hat, schreibt darüber:[325] „Im Ganzen hat Küblers Weise und Technik viel mit der Maurer'schen gemein. Mit rascher Geschicklichkeit sind die Stoffe vortrefflich charakterisirt. Einige Musketire und Pannerträger, die in gespreizter Haltung neben den Wappen paradiren, sind Prachtexemplare, aus dem Volke der Bravi gewählt und mit der Kunst des Zeichners hält der Maler noch immer Schritt."

Ebenso „schneidig" ist sein Krieger mit dem Wappen von 1617.[326] Später datirte Arbeiten kenne ich nicht. Es mag auch genügen, wenn wir in W. Kübler einen der geschicktesten Glasmaler der an Künstlern in dieser Periode besonders reichen Stadt Schaffhausen erkennen.

Der arge Manirist, überhaupt schwächliche Zeichner mit dem Monogramm C.A.V. (verschl.) sei nur annotirt, weil er des öftern angetroffen wird. Auf einer Wappenscheibe mit der Hinrichtung des Johannis d. T. von 1589 sind links und rechts Schilde angebracht.[327] In dem einen ist der Namenszug Stimmers, in dem anderen C. A. Vischer (n?) zu lesen. Ob Vischer ein Schaffhauser oder ein Angehöriger der Basler Familie dieses Namens war, ist mir unbekannt geblieben. Mit Stimmer persönlich hat die Handzeichnung nichts zu tun.



Gleich wie in der ersten Hälfte dieses Säkulums, nimmt auch in der zweiten Graubünden eine besondere Stellung ein. Nur hat sie sich insofern geändert, als wir jetzt einheimische Künstler mit Sicherheit konstatiren können. An der Spitze derselben stehen, so weit wir blicken können, für die Malerei und verwandte Fächer: Franz Appenzäller, Hans Ardüser, Martin Martini und der Meister von Villa.

Franz Appenzäller war ca. 1578 bereits Meister in Chur.[328] Er wird also etwa im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts geboren sein. Im Jahre 1580 malte er in der früheren Pension

Brun, jetzt Hotel Bellevue zu Flims einen Saal aus. Die Gemälde hat der neue Besitzer vor sechs Jahren leider übertünchen lassen. Rahn beschreibt sie in seiner Monographie Hans Ardüsers (pag. 277) folgendermaßen: „Sie stellen in zierlichen Gehäusen die Allegorien der Tugenden vor, vollwangige Frauenzimmer mit reichen Gewändern angethan, die wie vom Wirbelwinde hoch empor getrieben sind. Daneben sieht man kunstvoll stilisirte Cartouchen zur Aufnahme von Jagdtrophäen bestimmt und Fensterbekrönungen aus allerhand Voluten, Schweif- und Rollwerk zusammengesetzt und mit Festons behängt, zwischen denen sich nackte Kinder zu schaffen machen. Es sind tüchtige Dekorationen im Hochrenaissancestil und mit hellen Farben, die prächtig stimmen, hübsch gemalt.“ Hans Ardüser hat als Geselle, oder wie Rahn annimmt, wohl kaum anders, denn als „Farbenreiber“ mit an diesen Fresken gearbeitet.

Hans Ardüser ist nach seiner Selbstbiographie 1557 als der Sohn eines Landammans in Davos geboren. Seinen ersten Unterricht erhielt er in der Lateinschule zu Chur. Mit zwanzig Jahren ging er nach Zürich. Die Hoffnung, eine Anstellung zu erhalten, trügte ihn. In die Heimat zurückgekehrt, nahmen ihn die Mayenfelder als Lehrer an. Es behagte ihm hier jedoch nicht und so zog er 1579 nach Feldkirch zu dem „wyt berümpten meister Moriz vnnd sinem son, Meister Jörg, herliche maler.“ Trotzdem ihn offenbar die Liebe zur Kunst zu diesem Schritte bewogen hatte, hielt er es nicht lange bei den „berümpten“ Malern aus, da sie ihm „nüt zuo ässen gabend dann altag 3 mal krut“. Von solchen, zweifelsohne berechtigten Gesundheitsrücksichten bewogen, wandte er sich wieder nach Bünden. In Chur nahm in Franz Appenzäller 1579 im Sommer bei 1/2 Gulden Lohn per Woche als Geselle an. Im Winter 1579/80 stieg er nach Lenz hinauf, um hier Schullehrer zu sein. Im Sommer malte er dann wieder in Appenzällers Werkstätte. Dieser Kreislauf, im Winter Schullehrer, im Sommer Maler, repetirt sich von nun an regelmäßig, auch auf des „Künstlers“ selbständiger Lebensbahn. Zwei Seelen stritten sich in seiner Brust. Denn er war, so scheint es, dem Schul-

lehreramte, besonders dem Bücherlesen, eben so zugetan, wie dem fahrenden Künstlertume. Und ein fahrender Künstler war Ardüser im vollsten Sinne des Wortes. Oft von seiner Frau Monica (Menga), die er 1583 geehelicht hatte, begleitet, zog er mit Farben und Malzeug beladen über Berg und Tal. Und er konnte nicht übel gehen. Legte er doch 1590 im „summer 200 tütsch myl“ zurück und hatte „nit mer als 45 gl. gewunnen.“

Er führte streng Buch über alles, was ihm begegnete, und vergaß über die Freude am Gelde nicht den, dem er Alles dankte. „Da (1600) hat ich einen Herren läbtag. Unnd in summa in dem iar 100 gl. gewunnen vnd guot läben kan: Gott im Himmel im obersten tron sy lob, prys, ruom, eer vnd danck. Ich han dargägen verbrucht an spys, tranck, kleider, schuoch vnnd mir vnnd miner Menga sel. sampt Huszins zerig in der frömbdi: Insumma 66 gl. vnnd heuer bini nun 66 tütsch myl gewandlet.“ Daß Ardüser auch durch schweres Leid, durch den Verlust seiner geliebten Menga nicht kopfhängerisch wurde, sondern als guter Christ dasſelbe erduldete, zeigen die Worte, die er im Juni 1602 niederschrieb: „bin (in Chur) mit spys vnnd tranck vnd andren sachen so herrlich vnd wohl tractiert worden, das ich anfieng, miner Menga zu vergässen vnnd fieng vorzuo widrum frölich wärden. Gwan 40 gl. . . . Gott hat mich mines leits wider ergezt, dann ich noch bi disem iar fröüd glück vnnd guott läben kan.“

Das Tagebuch bricht 1605 ab, die „rätische Chronik“, die er zu Nutz und Frommen seiner Vaterlandes begonnen hatte, führte er jedoch bis 1514 weiter und seine Arbeiten sind „stilkritisch“ bis 1617 zu verfolgen.[329]

Ardüser hat Fähnchen, Bilder und „Hüser gemalet“. Dies letztere tat er am liebsten. Sein Tarif hatte Preise von zwei bis auf fünfzehn Gulden. Darnach richtete sich denn auch natürlich die Arbeit.

Die ältesten Werke, die wir von ihm kennen, sind die Fresken im früher Planta'schen, jetzt Weber'schen Hause zu Parpan. Er hat sie mit Namen und Datum signirt: „und zuo Parpan der Frau Obersti v. Planta 10 gl. abverdienet“. Das

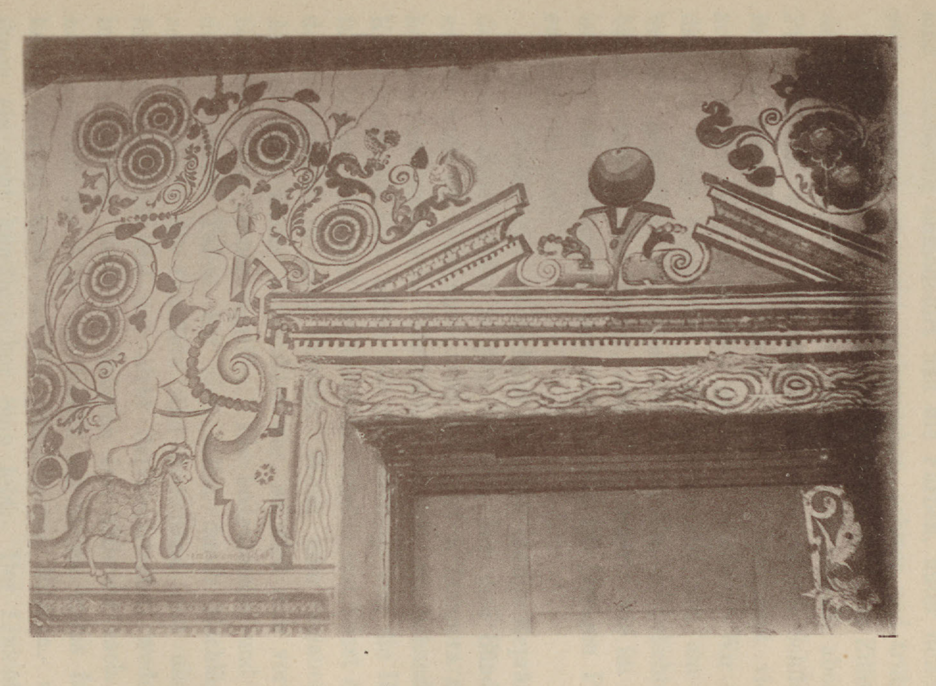
ziemlich große Gemach war ursprünglich wohl ganz ausgemalt. Heute sind nur noch drei Fresken erhalten: Die Erschaffung Eva's, der Riese Simson, wie er des Löwen Rachen auseinander reißt und die Salome, die das Haupt des Täufers bringt. Außerdem sind die Fenster mit Pilastern, Roll- und Schleifwerk, Genien und Tieren im bunten Durcheinander reich und lustig geschmückt.

Die Zeichnung der Figuren ist recht schlecht und nachlässig hingeworfen, die Komposition, namentlich die der Landschaften überhäuft. Die Malerei entbehrt jeder sorgfältigen Durchbildung. Von Modellirung ist gar nicht die Rede und die Farben selbst sind schwer und schmutzig, ohne feineren Sinn zusammengestellt. Bevorzugt ist ein mißfarbenes Orange. Aus dem nächsten Jahre ist die Madonna zwischen St. Rochus und Sebastian an der Südwand der Kirche von Villa. „Wahre Schreckgestalten mit unmöglichen Gliedmaßen und in Verhältnissen gezeichnet, daß man beleidigender das Bildnis des Menschen nicht enstellen kann." Besser ist der Reiter St. Moritz. Im Inneren hat Ardüser eine Grablegung, Verkündigung (über dem Chorbogen) und eine Auferstehung gepinselt. Es ist eine lüderliche Schmiererei, die mit den 20 Gl., die er erhielt, mehr als genügend bezahlt wurde.

Neun Jahre später ist Ardüser nochmals nach Villa gekommen, um für Gallus von Mont einen Altar zu malen. Diese Malerei ist die geringste, die Ardüser je geliefert hat. Das Triptychon zeigt in der Mitte die Madonna, zu deren Füßen die furchtbar schlecht gezeichnete und gar nicht charakterisirte Stifterfamilie kniet. Auf den Flügeln sind die heilige Magdalena und ein St. Martin gemalt: „dieser erscheint im Zeitkostüme, mit den Beinen eines Zwergleins und einem Riesenkopfe, auf dem ein breitrandiger Federhut sitzt. Zu Füßen des Bilderfibelpferdes reckt sich ein winziger Stelzmann, der gierig das Ende des ihm dargebotenen Mantels ergreift." Bezeichnet ist das Bild „Hans Ardüser hat volendet zu molē an unsers here fronlichnam anno 1601." In den Farben kommt eine leichte Erinnerung an süddeutsche Schulweise zum Durchbruche, wohl Reminiscenzen des Feldkircher Aufenthaltes.

Erheblich besser, als diese Schmierereien sind die Fresken in Scharans am früher Gäs'schen jetzt Walser'schen Hause. Die Façade ist 1605 datirt. Zwei Fenster im mittleren Geschosse sind mit Pilastern und Bedachungen bemalt. Ein Fries zieht sich unter den Fenstern der zweiten Etage hin. Auch dieses Mal ärgert man sich zunächst über die Flüchtigkeit, freut sich andererseits über die lustige Erfindung, wenn sie auch manchmal geradezu burlesk wird. Über ein Fenster ordnet er z. B. eine Bedachung an, in der sich Voluten mit Elefantenzähnen und kleinen Vögeln vertragen und in deren Mitte die Halbfigur einer Guitarre spielenden Jungfrau sitzt. Die Farben sind wie immer schmutzig und die Stilisirung von Mensch, Tier und Pflanze eine äußerst ungeschlachte.

Nicht besser, nur umfangreicher sind die Fresken in dem großen Saal im Capol'schen (jetzt Mani'schen) Hause zu Andeer. Ardüser hat sie nicht bezeichnet, dagegen sind die Wappen des Besitzers und die Jahreszahl 1612 an der Decke angebracht. Über Fenster, Türen und an den Wänden hat Ardüser wieder seiner phantastischen Art und seinen „wissenschaftlichen" Kenntnissen Genüge getan. Über die Türen und Fenster hat er in der Mitte gebrochene Dreieckgiebel gemalt, die einmal an den Schrägen „stilisirte Walfische" zeigen, ein anderes Mal Ranken, in denen Knaben klettern; unter ihnen steht ein „indianisch Schaf" mit einem furchtbaren Kropfe, gegenüber ein Storch. Ein drittes Mal entwirft er Ranken mit Bären, Auerhähnen und Früchten. In der Fensterleibung sieht man den Pfau und eine Äffin, die auf dem Polster sitzt und ihre Kinder nährt u. s. f. Außerdem sind an den Wänden die Allegorien der „Sterke", der „mäsigkeit", der „liebe" und der „Gerechtigkeit", ferner ein riesiger Strauß, ein gerüsteter „Helifant", ein Kameel, eine Fortuna und endlich eine ganze Jagd keck hingeschmiert. Gerade diese Fresken sollen nach Rahn den von Appenzäller in Flims gemalten ähnlich, aber viel schlechter sein. „Die Ornamentik, in der sich Appenzäller als ein geschickter Componist im üppigen Hochrenaissancestil bewährte, ist unter den Händen Ardüsers zur phantasielosen Schnörkelei mit verzeichneten Figuren geworden und die lustigen,



HANS ARDÜSER. Ornamentales Fresko.

Andeer. Privatbesitz.


Stadt-
bücherei
Elbing

sorgsam und farbig gemalten Frauenzimmer, die in Flims die Tugend repräsentiren, hat er in vierschrötige Wesen verwandelt."

Die Malweise ist die bekannte. Die Figuren, die Pflanzen sind vollständig unmodellirt und die Farben, unter denen, wie stets, gelb und orangerot vorherrschen, schwer und trübe.

Ardüser hat noch gar manches Haus, z. B. in Zillis (jetzt dem Abbruche überliefert), in Kazis u. s. w. bemalt, aber seine Physiognomie wird durch die Betrachtung dieser Schildereien für uns keine andere. Seiner Person ist überhaupt vielleicht schon zu viel Aufmerksamkeit gewidmet worden. Wir können dies nur damit begründen, daß Ardüser der uns am besten bekannt gewordene Vertreter der in Bünden so beliebten farbigen Verzierung der Häuser, sowohl im Innern, wie im Äußern ist, die der „Schaulust und der Freude am farbigen Prunke" entsprungen sind.

Glücklicherweise ist Ardüser nicht der einzige Repräsentant der Kunst dieser Jahre in den Ländern der drei Bünde. Es existirt noch ein Anonymus, von dem vier a Tempera gemalte hochkantige Gemälde in Villa vorhanden sind. Sie behandeln die Kreuzigung, ein Ecce homo, die Auferstehung und die Himmelfahrt Mariæ. Sie sind die formvollendetsten und feinst empfundenen Gemälde in ganz Bünden. Wenn man bedauert, daß Ardüser nicht besser ausgebildet war, so wird man vor diesen Gemälden von Trauer ergriffen. Ein bedeutendes und relativ durchgebildetes Talent hat sich selbst durch Nachlässigkeit zerstört. Denn die Gemälde sind bedeutend und nicht nur für Bünden. Sie sind nur nicht durchgearbeitet, weder dem inneren Gehalte, noch der äußeren Durchführung nach. Dennoch verweilt das Auge mit Genuß auf diesen etwas fahl und kalt gemalten, nicht tadellos gezeichneten Bildern, weil in ihnen ein echt künstlerischer Sinn lebt. Der Linienfluß ist trotz aller Mängel edel, die Auffassung, obwohl nicht frei von theatralischem Pathos, doch groß. Welch' natürlicher Adel liegt in dem Haupte des Ecce homo, wie anmutig ist der Ausdruck im Antlitze der Madonna, welch' unbewußte Grazie lebt in den Körpern, welcher Fluß in den Gewandfalten!

Der Maler steht ersichtlich unter dem Eindrucke der späteren italienischen, am ehesten wohl der bolognesischen Bilder. Er muß ein Romane gewesen sein. Ein Deutschschweizer hätte niemals diese natürliche Anmut erlernt. Oder war der Anonymus ein Italiener? Einstweilen dürfen wir noch einen Bündner in ihm erkennen und ein Talent, das leider nie vermocht hatte, mit seinen ursprünglich kräftig angelegten Flügeln den Flug zur Höhe zu nehmen.

Aus dieser Spätzeit seien noch die zwei Tafeln in Vallé verzeichnet, die auf der Vorderseite jedesmal mit zwei einzelnen Heiligenbildern: Petrus, Servatius, Johannis und Cyprianus, auf der Rückseite mit der Verkündigung bemalt und 1597 datirt sind. Die letztere Darstellung ist die geringste. Schablonenhaft „großartig" ist der Faltenwurf und manirirt die Haltung der Figuren; ausdruckslos sind die Köpfe. Die erst erwähnten Einzelfiguren sind etwas besser, namentlich auch natürlicher.

Belangreicher für die allgemeine Kunstgeschichte sind die Werke des Kupferstechers Martin Martini.[330]

Seinen Lehrmeister kennen wir nicht. Er tritt erst als Mann in unseren Gesichtskreis. Martini stammt aus Ringgenberg in Graubünden und mag 1562 geboren sein. Auf einem Stiche von 1605 steht: „Hatt sein gethriwer — M. Martiny — gestochen An° 1605 seines alters 43." Unbedingt sicher ist diese Altersangabe nicht für den Künstler zu verwenden, da sie auf dem Portrait des Wengerich steht und eventuell auf diesen sich bezieht. Jedoch deutet die Fassung des Wortlautes mehr auf den Stecher, als auf den Dargestellten. Martini war seit ca. 1592 mit der Tochter des Caspar Futter verheiratet und wurde von seinem Schwiegervater beim Münzfälschen abgefaßt. Bald nachher kam er ohne Leumundszeugnis und Ausweispapier nach Luzern, woselbst er als „Goldschmied" zum „Hintersäßen" an- und aufgenommen wurde. Seine Frau starb bald nach der Uebersiedelung. Martini wurde angehalten, sein Mannrecht zu beweisen und suchte dies zuerst durch Siegelfälschung zu erreichen. Er ging sodann nach Chur zurück und heiratete daselbst Barbara von Wyl aus Luzern. Am 27. Dezember 1593 wurde ihm in Luzern seiner Kunstfertigkeit wegen

das Bürgerrecht gewährt. Er schenkte hiefür dem Rate eine kunstreiche silberne Schale.

Martini ist in Luzern trotz mancherlei Aufträgen und offenbarem Fleiße niemals auf einen grünen Zweig gekommen. Seine zweite Frau war leichtsinnig und er händelsüchtig, so daß er trotz seiner Begabung eine etwas anrüchige Persönlichkeit blieb.

Auch als Kupferstecher entfaltete er gute Gaben. Das älteste Werk, das wir von ihm kennen, ist das Portrait des Thomas von Rheinfels, das in eleganter und lebendiger Zeichnung geschickt gestochen ist. Dann stach er ein Portrait des Bruders Claus. Der heilige Einsiedler, dem der Heiland auf Wolken erscheint, kniet in einer felsigen Landschaft. Blut spritzt aus den Wunden des Heilands auf ihn. Oben ist in deutscher Sprache Bruder Claus, Verse und die Zahl 1596 zu lesen; unten steht lateinisch Imago vera F. Nicolai Anachoritæ Helvetici etc. Vom nächsten Jahre datirt die Geburt Christi und die Halbfigur der Himmelskönigin Maria mit Kind. Die Umschrift beginnt: Respixit Humilitatem Angelæ suæ etc. Martinus Martiny invenit sculpsit et excudit Lucerne 1597. Die Haltung und der Ausdruck ist etwas geziert, aber sonst läßt das sehr fein und glänzend gestochene Blatt bereits den Martini eigentümlichen fast südlichen Schönheitsſinn wahrnehmen.

Eben in diesem Jahre entstand der berühmte Stadtplan von Luzern. Martini glaubte in einer Eingabe von 1601 dem Rat für das „Kupfer zu der Stat Luzern sampt der truckerey“ dreißig Kronen berechnen zu dürfen. Und wenn wir die große Arbeit, die Sorgfalt in der Durchführung desselben betrachten, so erscheint der geforderte Preis in der Tat nicht zu hoch. In der Wiedergabe der wenigen Personen streiten sich deutsche und italienische Schulelemente, die aber unterdrückt werden durch das soeben schon betonte persönliche Gefühl für eine gewisse elegante Schönheit.

Vornehmlich in einzelnen späteren Arbeiten entwickelt sich dies Empfinden zu einer auffallenden Reife, die uns das etwas Dilettantische in den Stichen Martini’s übersehen läßt. Dadurch

wurde der Künstler davor bewahrt, im schlechteren Wortsinne manirirt und tot zu werden.

Martini stach in Luzern noch das schöne Wappen des Domherrn Göldlin. Im Jahre 1601 wurde er sodann in sehr formwidriger Weise aus Luzern ausgewiesen. Er lebte bis zum 5. September 1602 „gastwys“ in Altdorf und tauchte 1606 in Freiburg i/U. wieder auf.

Inzwischen hatte er eine Anzahl Stiche gearbeitet, die unstreitig zu seinen besten gehören. Auch scheint eine dieser Arbeiten eine Spur anzugeben, woselbst er sich von 1602—1606 aufgehalten hat. Diese weist vielleicht nach Schaffhausen.

Im Jahre 1602 entwarf er das Portrait des Gedeon Stricker, ein kleines Marienbild, eine edel aufgefaßte St. Anna Selbdritt und die in einer Kapelle liegende heilige Cæcilia. Diese Figur hat er noch in einem großen schönen Blatt speziell verwertet. Der Leichnam der Heiligen liegt mit gesenktem Kopfe auf dem Pflaster einer Straße, die sich weit in den Hintergrund verliert. Rechts in einer offenen Kapelle bemerken wir die feierliche Beisetzung der Märtyrerin. Das Blatt ist gut in technischer Hinsicht, gut im Linienflusse und doch mangelhaft in der inneren Durcharbeitung.

Vom Jahre 1602 sind auch noch die neunzehn Blätter des Speculum Pœnitentiæ Mariæ Magdalenæ datirt.

Gerade in diesem Werke kommen die Mängel und Vorzüge Martini's recht zur Geltung: seine technische Geschicklichkeit, seine mangelhafte, künstlerische Erziehung und sein angeborener Schönheitsſinn.

Wie tadelnswert ist z. B. die Durchformung der Figuren in der Fußwaschung und wie einfach für diese Zeit, wie graziös ist die Knieende gezeichnet, wie elegant und edel bewegt sind ferner die Hände der Magdalena, als ihr der Heiland als Gärtner erscheint u. s. f. Dieser angenehme Eindruck wird im allgemeinen erhöht durch die weichen, ruhig fallenden Gewandungen, geschmälert durch die ungenügende Lichtverteilung.

Im Jahre 1605 erschien das Portrait des „Edlen Ehrē vestē fromē für nemen vnd Liebhabere der kunsten vnd ein



MARTIN MARTINI: St. (?) Bernhard.

Dresden. Kgl. Schloß.


Stadt-
bücherei
Elbing

kunstreicher H. Petter Wegerich genant von Bernaw — — Müntzmeister in der Loblichen Statt Schaffhuse Hatt sein gethriwer gfatter M. Marty Marttiny Goldtschmidt vnd kupfferstecher diß Contrafactur vff gestochen — Ao 1605 Seines alters 43.

In ganz guten alten Abdrücken, wie z. B. in dem der Friedrich August Sammlung in Dresden erweckt das Portrait bedeutende Erwartungen von der Befähigung unseres Künstlers als Portraitist. Der Kopf ist geistvoll aufgefaßt, sehr zart und doch fest gezeichnet. Noch schöner, als dies Bildnis ist das eines ritterlichen Heiligen, das wohl um diese Zeit, vielleicht eher etwas später gestochen ist. In der genannten Kupferstichsammlung des Königs von Sachsen wird ein vorzüglicher, der einzige mir bekannte Abdruck aufbewahrt. Ein vollkommen gerüsteter Ritter steht in einer etwas überreich ausgestatteten Landschaft am Ufer eines Flusses, an dessen jenseitigem Gestade auf überhängenden Felsen links eine Stadt sich erhebt. Weiter im Hintergrunde erblickt man noch Schlösser, Städte, sowie Berge. Der Gewappnete hält in der Rechten den Schaft einer Fahne, die selbst nicht sichtbar ist, seine Linke ruht auf dem Rande seines Schildes. Die Unterschrift lautet: „Miles An Monachus! dicor Guilielmus vtrunq. vox mihi Bernardi nomen dedit.“ Die Technik ist diesmal eher noch vollendeter, die Auffassung sehr lebendig und lebensvoll, die Haltung der Figur fast ohne jede Geziertheit, von vornehmer Eleganz. Ich stehe nicht an, diesen Stich für den besten Martini's, sowie für einen der besseren der ganzen Periode zu erklären.

Wenn wir von 1602 bis ca. 1606 nicht sicher benachrichtigt sind, wo der Künstler sich aufgehalten hat, so wissen wir doch bestimmt, daß er 1606, oder besser wohl bereits 1605 in Freiburg im Üchtlande weilte. Er erhielt nämlich in dem Jahre (1606) vom Rate dieser Stadt dreißig Pfund und das Bürgerrecht für den Plan derselben, geschenkt. Da dieser auf vier Platten gestochen ist, so dürfen wir mindestens einen einjährigen Aufenthalt, also von ca. 1605 annehmen. Jener große Stich ist verhältnismäßig seltener, als der von Luzern und in Folge dessen von Sammlern höher geschätzt. Vom topographischen

Standpunkte aus ist wohl eher der von Luzern, weil übersichtlicher, vorzuziehen. Martini hat mit diesen beiden großen Städteansichten als Topograph recht erhebliches für seine Zeit geleistet und er dürfte in einer Abhandlung über die Topographie der Schweiz einstmals eine bedeutendere Stellung einnehmen.

Noch ein großes Werk besitzen wir von Martini: Die Schlacht von Murten (1609). Sowohl die Lagerscenen, wie die Kämpfe hat Meister Martin darstellen wollen. Sein Talent reichte aber nicht aus, um den Stoff genügend zu gliedern. Einzelne Figuren und Scenen sind, wie nicht anders zu erwarten, recht frisch und malerisch gruppirt, aber im allgemeinen macht sich die geringe Übersichtlichkeit störend geltend. Weniger umfangreich, aber in anderer Hinsicht interessant ist die Innenansicht der Klosterkirche von Einsiedeln aus dem Jahre 1610.

Zunächst ist die Frage nach der Entstehungszeit und nach der Originalität eine verwickelte. Rahn hat in seinem Aufsatze hierüber die letztere Frage zu Gunsten Martini's entschieden und die Titelvignette in der Historia della vita e morte di S. Menrado etc. v. P. F. Bonaventura Oligiati von 1605 als einen Nachschnitt bezeichnet. Rahn hat dies getan, trotzdem Martini's Stich erst 1610, der Holzschnitt in der Historia bereits 1605 erschienen war. Wir haben aber im Werke Martini's, besonders in seinem Speculum ein Beispiel, daß seine Stiche nicht immer dann datirt, wann sie gestochen wurden, sondern aus irgend einem Grunde erst später die Jahreszahl erhielten. Es ist dies in dem vorliegenden Falle um so wahrscheinlicher, als der Verleger den Stich dem Abte Augustus widmete und deßhalb die Jahreszahl hinzufügen konnte, wann sie ihm gut dünkte.[331]

Vom Jahre 1610 ist weiterhin ein kleiner, ziemlich manirirter Christus, der unter dem Kreuze steht. Haltung und Ausdruck sind etwas matt. Trotz der sorgsamen Ausführung wirkt das Blättchen, das mir nur in dem Abzuge zu Basel bekannt ist, wenig.

Am 22. August 1609 verließ Martini mit seiner Familie das ihm so gastlich gesonnene Freiburg. Er trat in die Dienste des Grafen Spinola, der ihn in der Münze von Tassarolo beschäftigte. Am 6. Mai 1610[332] war er verstorben. Dr. von Liebenau hat dies aktenmäßig bewiesen und Martini zugleich von dem für diese Jahre abermals erhobenen Verdachte der Münzfälschung befreit.





Rückblick.

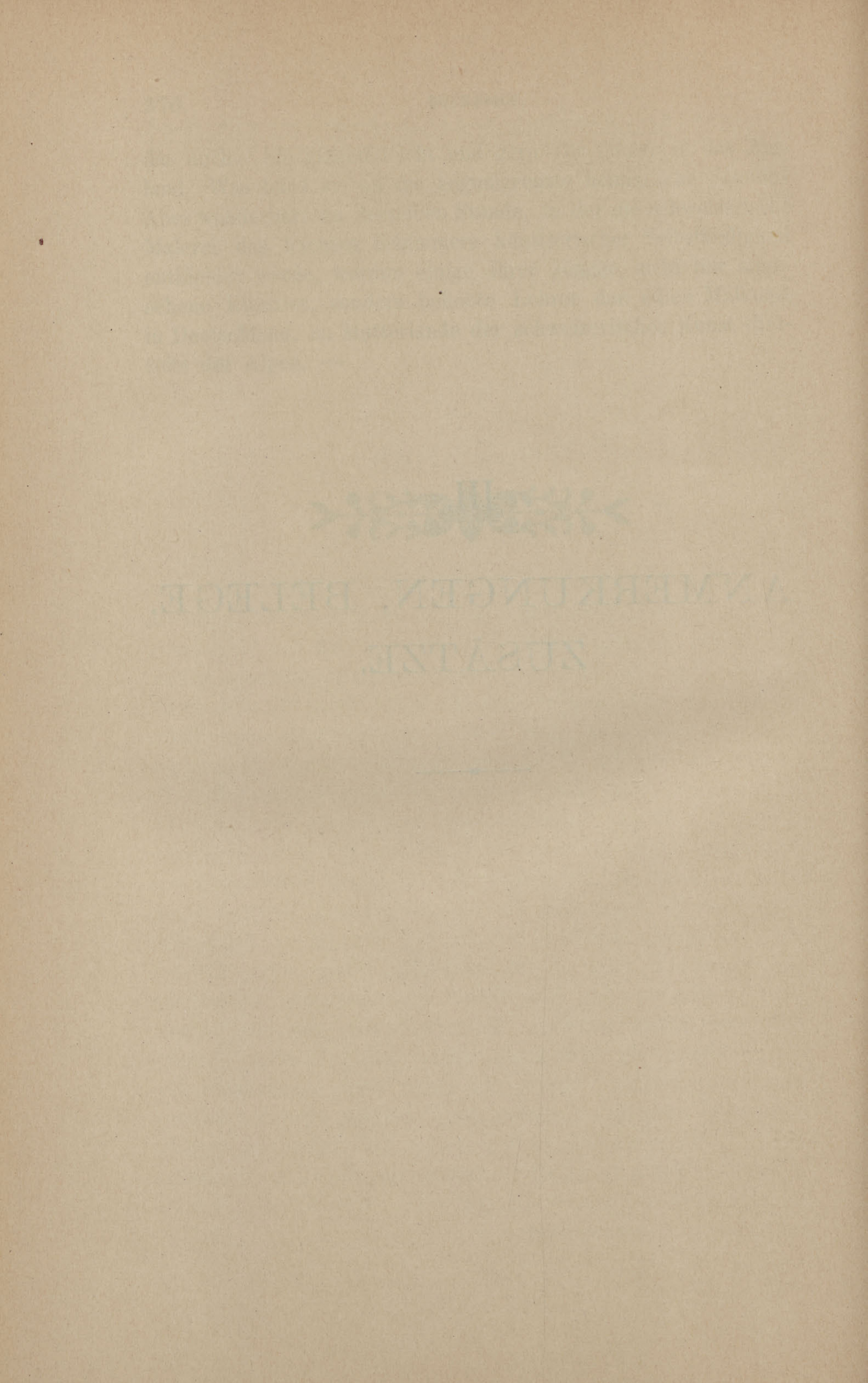
War in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eine gewisse Hoffnung berechtigt, daß sich die schweizerische Malerei durch die „Einkehr in das Volkstum“, durch die Versenkung in die heimatliche Natur zur Selbständigkeit emporringen würde, so kann davon in dem zweiten Abschnitte dieses Säkulums nicht mehr die Rede sein. Das Endziel der eingeschlagenen Pfade, obwohl die Künstler ihnen eine ziemliche Strecke Weges gefolgt waren, war nicht genügend erkannt worden. Der im heimischen Boden wurzelnde Stab war zudem durch die Reformation, soweit deren Bannkreis reichte, den Malern entrissen worden. Denn die Darstellung der religiösen Erzählungen war das Mittel zur Ausbildung der Malerei gewesen. Doppelt rasch und vollständig tauchte deshalb der doppelt unselbständige schweizerische Maler in den mächtigen Wogen unter, die sich von Nordwesten und dem Süden her über das Gebiet der deutschen Kunst ergossen. Gedankenkreise, die der heimatlichen Ideeenwelt völlig fremd waren, sollten in einer Formensprache verkörpert werden, die unter ganz unbekannten Bedingungen ausgebildet worden war. Blickte aber der schweizerische Maler wirklich einmal in das ihn umflutende tägliche Leben, so sprach er im allgemeinen davon, als ob er eine Reisebeschreibung aus fernen Landen gäbe. Die Künstler fühlten

das auch. Sie gingen leicht und gern für immer in das Ausland. Was band sie an die engumgrenzte heimatliche Scholle? Aber wunderbar: zu derselben Stunde, in der die schweizerische Malerei des leichten Schimmers künstlerischer Selbständigkeit entkleidet wurde, wurden einige ihrer Jünger nicht nur angesehene Künstler, sondern beliebte Lehrer der edlen Malkunst in Deutschland, im Mutterlande der schweizerischen Kunst diesseits der Alpen. —



III.

ANMERKUNGEN, BELEGE, ZUSÄTZE.



Anmerkungen, Belege, Zusätze.[1]

1) Wurstisen. Basler Chronik 1580. VII. Buch, Cap. I.

2) Ochs, V. p. 179, 379.

3) K. R. Hagenbach, Johann Oekolampad und Oswald Myconius. Elberfeld 1859. p. 313.

4) Gast, sermones convivales I.

5) A. Geßler: Der Anteil Basels an der deutschen Litteratur des XVI. Jahrhundets in „Vom Jura zum Schwarzwald“ VI, p. 183.

6) Thomas Platter's Selbstbiographie ed. Boos p. 143 f.

7) Thommen, Geschichte der Universität Basel. 1889. S. 47.

8) A. Bernoulli. Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1880. S. 110 f.

Dan. Burckhardt, Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein. Dissertation 1888. p. 108 f.

Durchzeichuungen auf der öffentl. Bibliothek in Basel und in der Kunstsammlung.

9) Daniel Burckhardt a. a. O. p. 109.

10) D. Burckhardt a. a. O. p. 107, Anmerkung.

11) Katalog der Mittelalterlichen Sammlung in Basel. 1888. „Kapelle“, Nr. 5.

12) Th. Zwinger Theatrum Vitae humanae, II, p. 205.

13) Vgl. Woltmann, H. Holbein, II. Aufl., S. 132 und 135. Woltmann, Wörmann, Gesch. d. Malerei, II, 483. Dohme „Kunst und Künstler“, S. 42 ff. D. Burckhardt a. a. O., p. 115, schlägt Herbst für Herbster vor; da aber das Bildnis des Künstlers von Holbein deutlich mit „Herbster“ bezeichnet ist, so sehe ich keinen Grund, von der hergebrachten Schreibweise abzugehen. Janitschek's

---

[1] Die alte Litteratur, die längst verarbeitet worden ist, wie z. B. Sandrats Teutsche Akademie, die Lexica der verschiedenen Füßli u. dgl. m. ist nicht aufgeführt. Wo es nötig war, auf sie zurückzugreifen, geschah es im Texte selbst.

Behauptung (Gesch. der deutschen Malerei, S. 475), daß „das angebliche Selbstbildnis Herbster's — — nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem authentischen, von Holbein gemalten Bildnis des Malers“ habe, stelle ich entgegen, daß eine alte Inschrift das Bildnis beglaubigt, daß der Besitzer, der Maler E. Stückelberg, wie D. Burckhardt und endlich ich ganz bestimmte Ähnlichkeiten zwischen beiden Gesichtern gefunden haben.

14) Vgl. dazu Woltmann, H. Holbein, II. Aufl., S. 116. Vielleicht arbeitete er (Ambrosius) anfangs bei Herbster als Geselle.

15) D. Burckhardt hat a. a. O., p. 116, Herbster noch ein Portrait bei Herrn Merian-Thurneisen zugeschrieben. Er ist jetzt der Ansicht, daß es „ein verdorbener, sehr verputzter Baldung ist“. (Ich kenne das Bild leider nicht.) Auch die a. a. Orte Herbster zugewiesenen Portraits Nr. 92 und 93 des Kataloges der baslerischen öffentlichen Kunstsammlung weist Burckhardt dem Baldung „nach Analogie des Christoph von Baden in der Münchner Pinakothek (286)“ als echte Werke zu, welcher Ansicht ich beitrete. Burckhardt schreibt mir noch dazu: „Es darf nicht auffallen, daß Baldung Basler portraitirt hat. Aus den Briefen Amerbach's ergibt sich, daß der Künstler von Zeit zu Zeit hier weilte. Amerbach lieferte ihm z. B. Distichen zu Inschriften auf Gemälden. Konzepte dazu haben sich erhalten, während die Gemälde verschollen sind.“ Ich habe diese Notiz mit Freude empfangen, weil sie meine Aufstellung, daß Baldung, gen. Grien, in Basel und in der Schweiz überhaupt ein bekannter Künstler war, direkt oder indirekt unterstützt. Vgl. Anm. 53.

16) Vgl. dazu D. Burckhardt, Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492—94. München 1892.

17) Daß dieser Hans Franck mit Hans Lutzelburger, formschnider, genannt Franck, nichts zu tun hat, bedarf wohl weiter keiner Erwähnung.

18) U_9 26^b. Monogramm HF 1518.

19) U_6 29. Ebendort noch U_4 48 Kopf einer älteren Frau 1517. U_4 107. Eine junge Frau zwischen zwei Schilden 1517. HF. U_4 108 (?) Ein j. Mädchen auf einer Kugel (1517). U_9 42 ein Krieger, nach rechts schreitend HF 1517. U_9 53 ein j. Mädchen mit einem Pokale; U_6 89 Herodias mit dem Haupte des Holofernes.

20) Kast. 66. Nr. 30.

21) Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet. Bez. 1519, also wohl 1519. Nicht monogrammirt.

22) Butsch. Die Bücher-Ornamentik der Renaissance. 1878. Tafel 47.

23) Vgl. für die Litteratur im allgemeinen B. Haendcke: Bibliographie für schweizerische Landeskunde, Architektur, Plastik,

Malerei, Bern 1892, unter Urs Graf. Die Schreibweise „Graf“ behalte ich, da sie eingebürgert ist, bei, obwohl ich auf Grund der Akten „Graff“ für richtiger halte.

24) Amiet, Urs Graf. Basel und Genf 1873.

25) Freundl. Mittheilung von Dr. Max Lehrs.

26) His, Beschreibendes Verzeichnis des Werks von Urs Graf. Zahn's Jahrbücher, VI, Nr. 275. (Verkl. Kopie im Archiv f. d. z. Künste, Bd. XI, S. 90.)

27) His, a. a. O., Nr. 276. Die hier gegebene Erklärung „vielleicht die Mutter der Söhne Zebedäi, Math. XX, 20“ erscheint mir wohl annehmbar.

28) His, a. a. O., Nr. 277.

29) His, Urs Graf. In Zahn's Jahrbücher, V, S. 258.

30) His, Beschr. Verz. Nr. 224 f.

31) Das Buch ist mit 97 Holzschnitten geziert. Zu 78 derselben wurden die Holzschnitte aus Seb. Brant's Narrenschiff benützt. Nach His sind 17 von Urs Graf, obwohl nur zwei das Monogramm tragen. Neun dieser sind flüchtig in der Zeichnung und derb im Schnitte. His nimmt des vorzüglicheren Schnittes halber die letzten acht Blätter als eigenhändige Formschnitte Graf's in Anspruch. Da wir jedoch überhaupt keine Holzschnitte des Künstlers besitzen, die als eigenhändige Graf's beglaubigt sind, so erscheint mir diese Hypothese des genannten Forschers zum mindesten etwas unsicher fundirt.

32) B. Riehl, Geschichte des Sittenbildes in der neuen Kunst. Berlin und Stuttgart 1884.

33) Vgl. hierüber auch: B. Haendcke Urs Graf und sein Pannerträger. Separatausgabe aus „Völkerschau“ III und IV, Aarau 1893.

34) Hamburg. Kupferstichkabinet der Kunsthalle.

35) Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. v. Liebenau.

36) Meyer's Künstlerlexikon. Eis 149. Es ist dies nicht das einzige Mal, daß wir bei Graf einen Grien'schen Einfluß nachweisen können. Hr. J. Meyer-Am Rhyn in Luzern besitzt eine monogrammirte Federzeichnung von 1513 mit der säugenden Madonna, die sicherlich unter der Einwirkung des genannten Meisters entstanden ist und mit einer zufällig in demselben Besitze sich befindlichen, bezeichneten Zeichnung Grien's (1512) auffallende Ähnlichkeiten zeigt.

37) Basel U_{36} 62.

38) Sämtliche genannte Zeichnungen befinden sich in Basel. Es möge hier die mir während des Druckes freundlichst durch Dr. Th. v. Liebenau, Staatsarchivar von Luzern, übermittelte Notiz

ihre Stelle finden, nach der Urs Graf 1515 wegen eines mysteriösen Handels Urlaub nahm und nach Altstätten ging.

39) v. Liebenau. Ueber eine Arbeit des Goldschmieds Urs Graf. Anz. f. schweiz. Alterthumskunde. Zürich 1879. p. 881 f.

40) Vgl. J. R. Rahn, Separatabdruck aus den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich: Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanz. Leipzig 1890, pag. 184 resp. 6, Anm. 4.

41) J. R. Rahn, ebendort Nr. 20.

42) Basel U_{36} 85.

43) His, No. 278.

44) Woltmann, Holbein und seine Zeit. II. Aufl. Bd. I, pag. 211. Bd. II, pag. 222.

45) His, Beschreibendes Verzeichnis etc., pag. 187.

46) Basel. Bd. U_{36} 92. Federz.

47) His, Holzschnitte Nr. 284—299. B. Haendcke: Urs Graf. Aarau 1893.

47) Mehr oder weniger genaue Skizzen finden sich rechtseitig oder gegenseitig für: Unterwalden, Zürich, Appenzell, Glarus, Bern, Freiburg, Solothurn, Schaffhausen, St. Gallen, Wallis, Chur, Basel.

Vgl. Haendcke: Urs Graf und seine Pannerträger. Aarau 1893, woselbst auch die Studien abgebildet sind.

48) Basel. Öff. Kunstsammlung.

49) H. Holbein und seine Zeit, I, pag. 169.

50) Katalog der öffentl. Kunstsammlung. Basel 1889. Nr. 58.

51) Geschichte der deutschen Malerei, pag. 477.

52) Dan. Burckhardt: Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein, pag. 121.

53) Katalog der öffentl. Kunstsammlung, 1889, Nr. 92 u. 93, vgl. dazu Anm. 15.

54) Haendcke: Wiss. Beil. der Augsb. Allg. Ztg., 15. Okt. 1891.

55) S. Vögelin: Repertorium f. Kunstwissenschaft, X, pag. 369.

56) Woltmann: Hans Hollbein und seine Zeit, II, pag. 219.

57) Woltmann, a. a. O. II, pag. 217.

58) Woltmann, a. a. O. I, pag. 211.

59) Woltmann, a. a. O. II, pag. 218.

60) W. Lübke: Zur Schweizer Glasmalerei in Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft, I, pag. 24 f. A. Burckhardt und Wackernagel: Das Rathhaus in Basel, pag. 35.

61) Woltmann: Verz. d. Gemälde der Fürstl. Fürstenbergischen Sammlung zu Donaueschingen. 1870. Nr. 72.

62) Basel. Privatbesitz. Ausgestellt auf der Burckhardt'schen Familienausſtellung, bez. 1530. C. K. 28.

63) Katalog der öffentl. Kunstsammlung in Basel. 1889. Nr. 130.

64) Ebendort. No 142.

65) Bern, Stadtbibliothek. Handz. Bd. I. 67.

66) Daniel Burckhardt gab zuerst in der Allgemeinen Schweizer Zeitung einige Angaben über den Meister; insbesondere über seine Beziehungen zu Hans Bock. Vgl. auch E. His-Heusler: Hans Bock der Maler. Basler Jahrbuch 1891/92.

67) Der Hochloblichen — Statt Basel kurze aber nutzliche Beschreibung — — durch Huldrichum Fröhlich. Basel, 1608, p. 106. „Contrafacturen Barbara Hallerin, Hans Hug Klaubers selige eheliche Hausfrawen sampt ihres kinds Hans Ulrich Klauber — Bildnus Hans Hug Klaubers so den Todtentanz zu Basel Anno 1568 aufs herrlichste widerrumb renoviert starb im jar 1578 den 7 Februar seines alters 42 jar".

68) Im Texte ist irrtümlich die Zahl „sieben" angegeben, es sind jedoch nur sechs Apostel. Basel, U_4 34/35. Mgrm. 1548.

69) Basel U_9 84.

70) Berlin Kgl. Kupferstichkabinet. Liegt unter den „unbekannten" deutschen Handzeichnungen.

71) Das Buch befindet sich jetzt auf der Universitäts- und Stadtbibliothek in Basel.

72) Woltmann, a. a. O. I, p. 176.

73) Basel, Öffentl. Kunsts., Bd. U_2 36. 37; die vorhergenannten Zeichnungen ebendort, Bd. U_2 38; ebenso die folgenden U_2 34^c.

74) Basel, Mittelalterliche Sammlung, (Cat. 1888) No. 444.

75) Ebendort, im „Betsaal", so viel ich weiß, ohne Katalog-Nummer.

76) Ebendort Nr. 443.

77) Tonjole Basilea sepulta, 1661, p. 51.

78) Basel, Öffentl. Kunsts. Saal der Handz. No. 145 (Catal. 1889); die andern Blätter ebendort, Bd. U_1 88 und Bd. U_6, 105.

79) Im Schützenhaus zu Basel.

80) Vgl. J. Amiet, Solothurns Kunstbestrebungen in vergangener Zeit. 1859; v. Liebenau: Analecta aus St. Urbaner Handschriften. Anz. f. schw. Alterth. 1890, p. 325.

81) H. W. Riehl, Die deutsche Arbeit, p. 208.

82) Th. v. Liebenau: Das Gasthaus- und Wirtshauswesen der Schweiz in älterer Zeit, p. 240.

83) Seite 50.

84) H. Die Wandgemälde in d. Antonierkirche z. Bern. Anz. f. schw. Alterthumsk. 1884, p. 18. Die Fresken in d. Vorhalle d. Münsters wurden, weil zu verdorben, nicht charakterisirt.

84) Notiz von K. Howald, publizirt in Rahns „Statistik“ sub „Bern“.

85) Vgl. die zweite Anmerkung 84.

86) Vgl Daniel Burckhardt: Die Schule Martin Schongauers etc. pg. 138 und Katalog des bern. Kunstmuseums No. 42—45.

87) Jetzt aufgestellt in einem Saale der Stadtbibliothek.

88) Neujahrsblatt der Stadtbibliothek, 1874, pg. 11 und Burckhardt a. a. O., pg. 139.

89) Fürstlich Fürstenbergische Sammlung, Nr. 14. 15. (Gilt dort als schwäbische Schule.)

90) Jetzt in der Sammlung des histor. Museums in Bern. Am ursprünglichen Orte befindet sich eine Kopie.

91) Haendcke, B. Hans Sterr der Glasmaler von Bern. Bernisches Taschenbuch 1892. Hier genauere Angaben. Seither ist noch gefunden worden, daß H. Sterr 1511—15 im großen Rate saß, 1512 den Zug nach Pavia mitmachte und bis 1515 an der Kramgasse wohnte. Verzeichnis der Mitglieder des großen Rates und I. Band Akten der Kriegs- und Defensionalanstalten. Bern. Staatsarchiv. Der ritterliche Heilige ist der St. Achatius.

92) Haendcke, a. a. O, pg. 4 f. und pg. 9 f.

93) In den Grund der Umrahmungen, wie ich mich seither noch wieder überzeugt habe, sind hier die Initialen E. V. S. und A. C. R. K. eingekratzt, die aber sicher, schon der Art und Weise der Anbringung, wie der Verschiedenheit der event. Monogramme halber, nicht für den Glasmaler irgendwie in Anspruch genommen werden können. Von Sterr ist auch noch das Wappen von Burgdorf gemalt.

94) Vgl. für die Litteratur: Haendcke: Bibliographie für schweizerische Landeskunde, Architektur, Plastik und Malerei bei D „Künstlermonographien“ unter N. Manuel. Hauptsächlichste Litteratur: Grüneisen, Niclaus Manuel 1857. Bächtold und Vögelin, Niclaus Manuel Deutsch, 1878. Haendcke, Nicolaus Manuel Deutsch als Künstler, 1889.

In Vadians Diarium (d. hist. Schriften. Götzinger III. 252 steht „im maien sturbend zu Bern Fenner Manuel etc.“

95) Repertorium f. Kunstwissenschaft, Bd. III, p. 1 ff. Auf der Rückseite des Blattes steht eine Echtheitsbeglaubigung.

96) Prof. Berthier in Fribourg, der eine Monographie über Hans Frieß vorbereitet, verglich auf meine Bitte eine Photographie nach dem Berner St. Lukasbilde mit dem St. Antonius Gemälde (1506) von Frieß. Er schrieb mir daraufhin — et j'ai fait immédiatement la confrontation que vous voulez bien me demander. Je trouve effectivement une grande resemblance entre cette manière de draper et celle de Frieß“. Auf dieser Ansicht beharrte später

Herr Prof. Berthier auch vor dem Originale des Manuel'schen Bildes.

97) Augsburgischen Einfluß nahm auch Vögelin a. a. O., p. LXIX an.

98) So schrieb H. Janitschek im Repert. f. Kunstw. Bd. XIII, p. 483—87 in einer bedauerlichen Unkenntnis von Manuels künstlerischem, wie persönlichem Charakter. Dies Gemälde, wie auch das folgende befinden sich in der öffentl. Basler Kunstsammlung, sub Nr. 42, 43, 44.

99) Vögelin sagt a. a. O. LXXIV darüber: „Der Gegenstand der letzteren (Komposition) ist der aus der Zeit Salomos bis in die Gegenwart hinaufreichende Götzendienst, also ein merkwürdig früher Protest gegen den Bilderdienst der katholischen Kirche".

100) Tillier, Geschichte des Freistaates Bern, III, p. 203.

101) Tillier a. a. O., Bd. III, p. 138. Vgl. Anm. 246.

102) Albert Kauw hat im Jahr 1649 eine Gouache-Kopie gemacht, die im Besitze der Familie Manuel, jedoch im historischen Museum zu Bern ausgestellt ist. Vgl. hiezu auch Anm. 121.

103) v. Zahns Jahrbücher der Kunstwissenschaft, I, p. 25 f. Dazu Vögelin a. a. O. XCIX. Haendcke, Niclaus Manuel a. a. O., p. 58 f.

104) Vgl. hiezu H. Meyer: Die schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkung p. 201 und 288.

105) Janitschek a. a. O., p. 411 ff.

106) Friedländer, Albrecht Altdorfer, 1891, p. 63 f.

107) Basel. Bd. U_{10} 8. Eingehend werde ich im Texte zu einer noch in diesem Jahre erscheinenden großen Prachtpublikation des ganzen Chorgestühles über die Frage nach der event. Autorschaft Manuels handeln.

108) Erlangen. Kgl. Bibliothek. Bd. E, I 7.

109) Grüneisen a. a. O., p. 185.

110) In Bern bei Fräulein Manuel.

111) Basel, Bd. U_1 77^b.

112) Basel, Bd. U_1 78.

113) Basel. Handzeichnungensaal No. 53.

114) Bei Herrn Engel-Gros in Basel.

115) Grüneisen a. a. O., p. 186.

116) W. H. Riehl: Die deutsche Arbeit, p. 208.

117) Berlin. Kgl. Kunstgewerbemuseum.

117a) Das im Texte angegebene Todesjahr ist falsch. Es steht allerdings auf der Zeichnung und wurde deshalb von mir in gutem Glauben aufgenommen. Erst nach der Drucklegung bemerkte ich den Irrtum. Die Lebensdaten Bernhard Tillmanns sind: 1516 ist er Mitglied des großen, 1525 des kleinen Rates,

1530 Seckelmeister und Gesandter mit Niclaus Manuel gen. Deutsch nach Basel, am 15. Oktober 1587 stirbt er als Oberst zu Chailly.

Er hat auch 1526 den Riß resp. die Modelle zu dem jetzigen Kanzleigebäude geliefert. (Vgl. dazu Tillier, Geschichte des Freistaates Bern III und sub Tillmann, das Allgemeine helvetische eidgenössische Lexikon von Leu, 1763.)

Es soll übrigens nicht in Abrede gestellt werden, daß in der besprochenen Handzeichnung mit dem St. Mauritius (eidg. Sammlung auf der Berner Stadtbibliothek, Bd. I, S. 143) ein stark, holbeinisch anmutender Zug bemerkbar ist. Da aber Manuel dem Einflusse Holbeins unterlegen war, so ist es meines Erachtens jedenfalls ebensogut möglich, Tillmann habe diese Auffassung von Manuel, an den doch einzelnes erinnert, angenommen, als auf Gesandtenreisen dieselben direkt von Holbein übernommen.

Eigentlich war B. Tillmann Goldschmied.

118) Vgl. S. Vögelin, Basler Jahrbuch 1882 und Haendcke, N. Manuel Deutsch, p. 109 f.

119) Der Schnitt ist vermittelst des alten Stockes neu herausgegeben vom Museum in Zug.

120) Bern. Kunstmuseum (bisher nicht ausgestellt).

121) Nagler: Monogrammisten III, No. 2682 (p. 1021 ff.).

122) Testamentbuch, Staatsarchiv Bern, woselbst auch die andern Urkunden liegen. Diese sind von Trächsel in der Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums 1878 publizirt worden, p. 183. Ebendort p. 28 nimmt Trächsel bereits die J. K. monogrammirte Handzeichnung für Jakob Kallenberg in Anspruch.

123) Bei Herrn von Steiger auf Kirchdorf.

124) Th. v. Liebenau: Das Gasthofswesen in der Schweiz in der älteren Zeit. Luzern 1891, p. 252.

125) Siehe hauptsächlich darüber: His in v. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft II, p. 51 ff. Raedlé in Nouvelles étrennes Fribourgeoises, 1877. Rahn, J. R. Ein wiedergefundenes Tafelgemälde aus dem XV. Jahrhundert und derselbe: Ein Tafelgemälde von H. Frieß. (?) in der Kirche von Cugy. Anzeiger f. schw. Altertumsk. 1881. 1882. D. Burckhardt: Die Schule Martin Schongauers, p 121. Haendcke in den Jahrbüchern der preußischen Kunstsammlungen. 1890. Heft III. Die übrige Litteratur bei Haendcke, Bibliographie etc., p. 63.

126) Der Wortlaut der Urkunde abgedr. von Trächsel in der Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums hat mich von der a. a. O. ausgesprochenen Vermutung, die auch Dr. Burkhardt a. a. O., p. 123, teilte, daß Frieß bei Bichler Lehrjunge gewesen ist, zurückgebracht.

127) Freundliche Mitteilung des Herrn Staatsarchivars Dr. Wackernagel in Basel.

128) His a. a. O. p. 54.

129) D. Burkhardt a. a. O. p. 125.

130) Ein italienischer Einfluß wäre übrigens gerade in Freiburg nicht so auffallend gewesen; es sind mir auch sonst in dieser Gegend Bezüge zu Italien entgegengetreten. Es befinden sich z. B- im Besitze des Herrn v. Techtermann in Ueberstorf mehrere Bilder, ca. 1450, aus einer Familie von Diesbach herstammend, die ohne Zweifel von einem Künstler herrühren, der der oberitalienischen Malerschule sehr nahe stand.

131) D. Burckhardt hat zwar a. a. O., p. 124, Anm., auf die Schleißheiner Bilder hingewiesen, jedoch sie nur als eine „Wiederholung“ bezeichnet und dann (p. 126, Anm.) als Flügelbilder des St. Antoniusbildes von 1506 in Anspruch genommen, mit dessen Maßen sie aber, wie nachgewiesen, nicht stimmen.

132) Abgebildet in der Publikation Fribourg artistique à travers les âges, Labastrou Fribourg 1891. Tfl. 15. 16.

133) Ich gebe hier die vortreffliche Beschreibung, die His a. a. O., p. 56, gegeben hat.

134) Persönliche Mitteilung der HH. Prof. J. Berthier und Dr. Daniel Burckhardt. Herrn J. Huber, Vorstand der kgl. Gemäldegalerie in Augsburg, sandte ich einen großen Lichtdruck (aus der Fribourg artistique, 1890) mit der Bitte, denselben mit dem Holbeinischen Originale zu vergleichen. Er antwortete mir, „die Komposition des Antoniusbildes hat mit dem Mittelbilde des Holbeinischen Triptychons dadurch eine Ähnlichkeit, daß, wie St. Antonius im jenseitigen Bilde auf der Kanzel steht, vor welcher eine Frau sitzt, auch auf dem Holbeinischen Bilde St. Paul auf einer Kanzel, gleichfalls nach rechts gewandt und vor ihm ebenso eine auf einem ähnlichen, aber größeren Stuhle sitzende Frau zu sehen ist [St. Paul wendet sich aber nieder, St. Antonius hat die Hände erhoben und blickt zum Himmel, die Frau auf dem ersteren Gemälde kehrt uns den Rücken zu und sitzt allein, die auf dem Frieß'schen Bilde sitzt in einer Corona links vorne, im Profil mit leicht emporgehobenem Kopfe. B. H.] Die beiden Bilder unterscheiden sich jedoch sehr durch ihre Kopftypen und Figurenstellungen. Der Faltenwurf ist von Holbein in größeren Motiven gegeben, während er am Antoniusbilde aufgebauscht und verknittert ausläuft. Am Antoniusbilde erinnert die Architektur an oberitalienische Vorbilder. (?) Dagegen zeigt die Paulsbasilika noch vorwiegend den spätgotischen Charakter.“ Es bleibt also nur übrig ein Prediger auf einer Kanzel nach rechts und eine davorsitzende Frau, die

aber verschieden bewegt sind und durch das Thema beide Male sich von selbst erklären.

Herrn J. Huber spreche ich nochmals meinen verbindlichen Dank aus.

135) D. Burckhardt a. a. O. wollte dies Gemälde ungefähr gleichzeitig datiren, welcher Ansicht ich schon in den preußischen Jahrbüchern entgegentreten mußte. Beide Bilder habe ich seither öfter gesehen und kann hier nur meine frühere Meinung wiederholen.

136) Angeführt von His in „Nachträgliches über Hans Fries“ in v. Zahns Jahrbüchern II, p. 241.

137) Fribourg. Musée cantonal. No. 8, 9, 10, 11. Katalog 1887.

138) Ebendort No. 13. 14.

139) Festschrift zur Eröffnung des bern. Kunstmuseums, p. 27.

140) Vgl. Haendcke: N. Manuel gen. Deutsch. Kunstchronik 1889/90. Die hier von mir vorgeschlagene Zuweisung an Manuel habe ich als eine irrige erkannt. Die technischen Gründe, die mich bestimmten und die mich auch auf Frieß in weiterer Hinsicht als den „Lehrer“ Manuels hinweisen ließen, erklären sich wohl am ungezwungensten durch die große Wahrscheinlichkeit, daß Frieß durch einige Zeit hindurch nähere künstlerische Beziehungen zu Nicolaus Manuel gen. Deutsch hatte; ich hege wenigstens die feste Ueberzeugung, daß meine Hypothese über die Beziehung dieser beiden Maler eine richtige ist.

141) Das Monogramm ist nicht recht deutlich, weder der erste noch der zweite Buchstabe sind über Zweifel erhaben. Doch ist das B sicherer als das E oder F oder J. Ich will auch nicht direkt behaupten, daß es unmöglich ist, Boden habe die Bilder mit Schülern gemalt. Denn der Eremit steht ihm nahe und das Monogramm kann schließlich auch Jean Boden gelesen werden. Daß Bodens Name bisher nicht nach 1525 in den Akten gefunden ist, kann, da sein Tod für dies Jahr nicht beglaubigt ist, nicht allzuschwer in das Gewicht fallen.

Es mag übrigens doch noch erwähnt sein, daß der Sohn Hans Schäuffeleins 1543 nach Freiburg im Üchtlande verzog. Vgl. Thieme: H .L. Schäuffeleins Malerische Thätigkeit, p. 151. Leipzig, 1892.

Ich möchte zudem Gelegenheit nehmen, Herrn Max de Techtermann nochmals für die großen Gefälligkeiten, die derselbe mir erwiesen hat, sowie für die freundliche Übermittelung von archivalischen Notizen, verbindlichst zu danken.

142) Vgl. hiezu J. J. Rigaud: Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève. Genève 1876, p. 34 f.

143) Diese Fresken wurden zuerst von Rahn, „Die Todesbilder im Beinhause von Leuck“ im Anz. f. schw. Altertumskunde, Jahrgang XX, 1887, publizirt.

144) Th. v. Liebenau in „Vom Jura zum Schwarzwald“ II, p. 70.

145) Dändliker: Gesch. der Schweiz II, p. 465.

146) (Hottinger.) Geschichte der Republik Zürich III, p. 80.

147) Dändliker, Gesch. d. Schweiz II, p. 628.

148) S. Vögelin: Die Holzschneidekunst in Zürich im XVI. Jahrhundert. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich, 1879/82.

149) Herm. Meyer a. a. O. p. 144.

150) Diese Notiz fand ich in den Rechnungen des Frauenmünsters.

151) Vgl. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, 1843.

152) Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet. Ich führe dies Blatt, obwohl es ein Jahr älter, als das vorhergehende ist, erst jetzt auf, weil ich mit den sicher datirten die Schilderung des künstlerischen Charakters der Zeichnungen beginnen wollte.

153) Ich sah diese Zeichnung bei Hrn. Prof. Dr. J. R. Rahn, dem dieselbe mit mehreren anderen zur Beurteilung übersandt war.

154) A. Woltmann, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß, p. 251.

155) Janitschek a. a. O. rechnet dies zu den „Lichtphänomenen“ (!).

156) Freundliche Mitteilung von Dr. Daniel Burckhardt. Ferner sei hier eines unbekannten Holzschnittes in Dresden gedacht. Herr Dr. Lehrs hatte die Gefälligkeit, mir eine genaue Beschreibung zu senden. „Der Ritter sprengt auf einem von hinten gesehenen Pferde ein wenig rechts hin in den dunklen Wald und wendet sich mit dem Oberkörper — das Schwert in der Rechten — nach links, wo man den Drachen sieht. Rechts entflieht die Königstochter. Unten, innerhalb des Rahmens, auf einem Zettel das Monogramm H. L. und oben rechts, außerhalb des Rundes die Jahreszahl 1522. Durchm. 57 mm. Einf. 56 : 57 mm. Bl.“

157) Die bezüglichen Blätter finden sich besonders in Bd. U_1, U_9 und U_6.

158) Daniel Burkhardt a. a. O. p. 147.

159) In Rahns Kunstgeschichte p. 737 Anm. 3 wird dies Bild als ein sehr nachlässiges, a tempera gemaltes bezeichnet, das sich im Colmarer Museum befinden solle. Rahn folgte hier Mitteilungen von His-Heusler. Beide letzteren Angaben sind unrichtig. Die künstlerische Beurteilung wäre sicher auch anders ausgefallen, wenn Rahn das Bild selbst hätte sehen können.

160) Rahn gibt ebendort an, Leu sei in der Schlacht von Kappel gefallen laut dem Manuskript L. Fol. 70 p. 483 ff auf der Stadtbibliothek in Zürich. Hier scheint irgend ein Irrtum vorzuliegen; denn nach einer gefälligen Mitteilung des Oberbibliothekars der Stadtbibliothek Herrn Dr. H. Escher ist in dem Mskrpt. der Maler Hans Leu nicht verzeichnet. Allerdings wird aber Leu als bei Kappel gefallen in dem helvetischen Lexikon von Leu erwähnt. Nach einer handschriftlichen Notiz Bullingers in seiner Chronik ist aber unter dem Titel „Weliche vf dem Zugerberg umkommen: Von Zürich vs der Stadt „Hans Löw der Maler" als hierselbst gefallen aufgeführt. Freundliche Mitteilung des Hern Stadtarchivars Dr. P. Schweizer.

161) Vögelin: Die Holzschneidekunst in Zürich etc. Heft 1, pag. 11.

162) cfr. Fiorillo Gesch. der z. Künste p. 388. 434, woselbst er Asper als Nachfolger Holbeins bezeichnet. fr. Füßli, Die besten Maler in der Schweiz p. 30. J. Amiet, H. Aspers des Malers Kunstleistungen für Solothurn 1866. Vögelin und Woltmann in Meyers Künstlerlexikon Bd. II. Stiassny. H. Asper. Kunstchronik 1888. (Das hier genannte Portrait kenne ich nicht.)

163) Jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung zu Solothurn. Eine Kopie (Wiederholung der Werkstatt?) befindet sich in der Zürcher Stadtbibliothek.

164) Basel. Künstlergesellschaft.

165) Zürich. Künstlergütli Nr. 4, 5 (nach Katalog 1891). Ebendort das Bildnis eines Escher vom Glas (Nr. 3), das ich aus Versehen im Texte nicht erwähnt habe. Es ist sogar ansprechender, als das des Holzhalb'schen Ehepaares.

166) Auf der Stadtbibliothek in Zürich.

167) Vögelin in J. Meyers Lexikon a. a. O.

168) Abgedruckt in J. Amiet's citirter Abhandlung.

169) Vadians Chronik der Äbte des Klosters St. Gallen ed. Götzinger II. p. LVI u. LVII.

170) Ebendort.

171) Basel. Künstlergesellschaft.

172) Vgl. hiezu besonders das bereits citirte Buch von H. Meyer: Die schweiz. Sitte der Fenster- und Wappenschenkung.

173) Meyer a. a. O. 197.

174) Festschrift zu Ehren Anton Springers.

175) Vgl. im besonderen v. Liebenau. Die Glasgemälde von Muri 1892 (auch in der „Völkerschau", Bd. I, II, III publizirt.) Aarau.

176) Rahn, Kunst und Wanderstudien. 1888, p. 320.

177) H. Meyer, a. a. O., p. 195.

178) H. Meyer, a. a. O., 256.

179) v. Liebenau: Das alte Luzern. 1887. p. 2.

180) Bei D. Burckhardt, a. a. O., p. 143 aufgeführt. Die Bilder sind aber nicht mehr im Museum, sondern im Hause des Besitzers. Vgl. übrigens zu Meister Nicolaus: v. Liebenau, Anz. f. schw. Alterthumskunde, 1887, p. 414 und Geschichtsfreund, 1845, p. 97 ff.

181) Vögelin, S. Die Glasgemälde von Maschwanden. Neujahrsbl. der Stadtbibliothek in Zürich. 1877/78. Die Scheiben befinden sich heute in der Stadtbibliothek zu Zürich.

182) Cfr. Woltmann, A. Die Fresken im Hause d'Orelli-Corraggioni in den Rezensionen über bildende Kunst. Bd. IV und H. Holbein, I, p. 225; J. Amberg: Die Wandgemälde im Hause des Herrn d'Orelli-Corraggioni, im Geschichtsfreund, Bd. XXXIII. Rahn, Zürcher Taschenbuch, 1879, p. 146 ff. und Geschichte der bildenden Künste, 1879, p. 520.

183) Zemp, J., Wandgemälde in einem Luzernischen Patrizierhaus. Anz. f. schw. Alterthumskunde, 1889. p. 273. Hier sind auch einige Umrißzeichnungen gegeben.

184) Freundliche Mitteilung des Hrn. Staatsarchivar Dr. Th. von Liebenau.

185) D. Burkhardt, a. a. O., p. 143, tritt hiefür ein. Da aber die bez. Bilder gar nicht aus Zug, sondern aus Luzern stammen, so erscheint es mir a priori schon etwas gewagt, anzunehmen, daß ein Zuger Meister für das an Künstlern reiche Luzern arbeiten sollte. Überdies ist für mich die stilistische Verschiedenheit eine zu große, als daß für die Werke in Luzern und Zug ein und dieselbe Persönlichkeit angenommen werden könnte.

Vgl. zu Siebenhärtz auch: Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1885, Jan., woselbst Denier den p. 182 von mir erwähnten Vertrag wortgetreu abgedruckt hat.

186) Diese Bilder waren früher bei Herrn Landammann Styger in Schwyz und stammen aus Arth. Kurz besprochen sind die Werke im Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1881, Oktober.

187) Die Bilder gehören jetzt dem Herrn Pfarrer Denier in Attinghausen.

188) R. Durrer, Das Salzherrenhaus in Sarnen. Anz. für schweiz. Alterthumskunde, Jahrgang XXIV. 1891. Hierselbst sind auch einige Umrißzeichnungen beigegeben.

189) Vgl. Hartmanns handschriftl. Kunstgeschichte St. Gallens, 1814. St. Gallen. Stadtbibliothek.

190) Hinsichtlich der Fresken von Wyl folge ich Rahns Abhandlung Repertorium f. Kunstwissenschaft, III, p. 195 ff. Ich kenne nur die großen Bausen, nach denen ein Urteil zu fällen, natürlich sehr schwierig ist. Müßte ich dies jedoch tun, so kann

ich nicht umhin, zu bemerken, daß ich dann das Rahn'sche als etwas zu günstig bezeichnen müßte.

191) Meyer-Zeller, der Glasmaler Monogrammist A. H. Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, Jahrgang XII, 1879. p. 935 f.

192) Berlin. Kgl. Kunstgewerbemuseum.

193) Katalog der Kunstsammlung C. u. P. Vincent. Konstanz, p. 14 f. Im Jahre 1891 versteigert; jetziger Aufenthaltsort ist mir unbekannt.

194) Berlin. Kgl. Kunstgewerbemuseum.

195) Freundliche Mitteilung des Herrn Bäschlin.

196) Vgl. hiezu K. Henking. Neujahrsblatt des histor. antiquar. Vereins in Schaffhausen. Das Kloster Allerheiligen. 1891. p. 16, woselbst auch eine Beschreibung des Bildes gegeben ist, als es sich noch in einem besserem Zustande, als heutigen Tages, befand.

197) Vgl. hiezu vor allem F. Vetter: Klosterbüchlein etc., 1891. Für die übrige Literatur verweise ich auf Haendcke: Architektur, Plastik, Malerei. Bibliographie für schweizerische Landeskunde. 1892. p. 54 u. 55.

198) Freundliche Mitteilung des Besitzers des Klosters, des Herrn Prof. Dr. F. Vetter in Bern.

199) Geschichte der deutschen Renaissance. 1873. p. 237.

200) S. Vögelin. Façadenmalerei in der Schweiz. Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1882, p. 273.

Im Kloster sind seither in dem Raume unter dem Hauptsaale noch Fresken entdeckt. Das Zimmer war ursprünglich ganz bemalt, heute sind nur noch einzelne Bilder, die in den Fensterlaibungen zu erkennen. Ohne Zweifel hat hier derselbe Maler gemalt, der den Hauptraum ausgeschmückt hat.

Herr Prof. Dr. Vetter teilt mir mit, daß nach dem erhaltenen Verzeichnisse die Mönche, die sich zur Zeit der Aufhebung des Klosters in demselben befanden, einfache Leute, Handwerker gewesen zu sein scheinen. Es ist aber meines Erachtens deshalb dadurch nicht ausgeschlossen, daß in jener Zeit ein Mönch, der aus dem Klosterleben ausſcheiden mußte und sich seinen Lebensunterhalt eigentlich, ich will mal sagen, als Schuhmacher verdienen mußte, auch ein guter Maler sein konnte und diese Geschicklichkeit, sobald sich eine Gelegenheit darbot, gewinnbringend zu verwerten versuchte. Doch, wie sich das nun auch verhalten mag, meine Hypothese über den Maler-Mönch wird im Grunde dadurch in keiner Weise betroffen.

201) Bern. In den Sammelbänden, die vom Bunde für das Landesmuseum angeschafft und einstweilen auf der bernischen Stadtbibliothek deponirt sind.

202) Vgl. dazu Katalog der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. III. Tl. Mittelalterliche Abteilung, sowie Rahn: Wanderstudien „Tessiner Fahrten".

203) Probst. Ueber die Bodenseeschule. Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees. Bd. XX. Lindau, 1891.

204) Vgl. dazu Nüscheler. Gotteshäuser. Heft I, p. 40; ferner Kind, Anz. f. schw. Gesch. VI. 1875. p. 170. Ueberdies ist auch noch besonders J. R. Rahn, Gesch. der bildenden Künste in der Schweiz, 1876, nachzuschlagen, von p. 739—746 und p. 806, soweit das in meinem Buche behandelte Thema es erfordert.

205) Vgl. Vögelin, S. Die Wandgemälde im bischöflichen Palais zu Chur. Mitt. der antiquarischen Gesellschaft. 1878. Zürich. Woltmann, A. Zeitschrift für bildende Kunst. 1878.

206) Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Bd. U_4 38.

207) Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Bd. U_4 53.

208) Vgl. besonders A. Burckhardt und R. Wackernagel: Das Rathaus zu Basel. Basel 1889. Wackernagel, R. Mitteilungen aus den Basler Archiven zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerkes, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. Karlsruhe, N. F. VI. p. 301 f. His-Heusler: Hans Bock der Maler. Basler Jahrbuch, 1892.

209) Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Bd. U_1 66, U_4 65.

210) Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Die Handzeichnung mit der Inschrift von 1572 liegt einzeln und unnummerirt in einer Schublade, die übrigen erwähnten Blätter sind zu finden in Bd. U_1 69, Bd. U_1 68, U_1 70 a. b. c. d.; U_1 71, U_4 72.

211) Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Saal I, 60 a, 60 b.

212) Im Besitze von Frau Oberst Sarasin und in dem des Herrn Burckhardt zu Basel.

213) Mittelalterliche Sammlung in Basel, „Kapelle" No. 57.

214) Immerhin soll nicht unbemerkt bleiben, daß, als Bock im Auftrage des Rates 1592 die Uhren des Münsters bemalte, der Antistes Dr. J. Gryänus heftig gegen diese „abgöttische Malerei" protestirte. Vgl. dazu Wackernagel, R.: Beiträge zur Gesch. des Basler Münsters, I, p. 14 und Falkeisen, Beschreibung des Basler Münsters, 22.

215) Bruckner. Fortsetzung der Basler Chronik p. 536. (N. Ausg.)

216) Basel, Öffentliche Kunsts., U_4 91; hierselbst befindet sich auch der kleine gemalte Herkules.

217) Basel, a. a. O., U_1 80; die Bekehrung Pauli findet sich U_1 78.

218) Basel, a. a. O., U_1 85.

219) In beiden Fällen habe ich leider unter dem mir zugänglichen Materialen keine direkten Vorlagen auffinden können.

220) Basel, a. a. O., Vorsaal No. 32.

221) Basel, a. a. O., Vorsaal No. 30, 31. Die Bilder sind irrig bei His, a. a. O., p. 11, von 1588 datirt.

222) Im Zimmer des Konservators aufgestellt, obwohl im Grunde gar nichts dafür angeführt werden kann, daß das Gemälde hieher verbannt wurde.

223) Gesch. der deutschen Malerei, p. 539.

224) Vgl. dazu besonders Burckhardt und Wackernagel a. a. O. „Akten: Rathaus".

225) Basel. Öffentliche Kunstsammlung, U_1 99.

226) Vgl. dazu vornehmlich D. Prasch: Epitaphia Augustana I, p. 234. Paul von Stetten: Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg, I, p. 281 und II, p. 188; Hardmeyer: J. Heintz von Bern. Neujahrsblatt der Künstlerg. von Zürich. Boeheim, W.: Urkunden und Regesten aus der Hofbibliothek. Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien, Bd. VII. 1888. Haendcke und Wickhoff, J. Heintz von Basel. Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. 1893.

227) Während des Druckes erhalte ich Kenntnis von einer unter den „verlorenen Papieren" im Staatsarchive von Dr. Geiser aufgefundenen Urkunde, einem Empfehlungsſchreiben Kaiser Rudolf II, vom 21. März 1597, in dem es heißt: „— — was Ihr mit weiland seinem Vattern, Euerem gewesenen Baumeister umb Erbauung eines Turms — — beschlossen". Hiemit ist meine Annahme bewiesen. (Ausland, Bd. No. 52, Urkunde No. 62.) In Parenthese sei übrigens noch bemerkt, daß für mich s. Z. das Fehlen eines Daniel in den Taufbüchern zu Basel mitentscheidend war. Ich habe dies im Texte nicht mitangeführt, weil die Vollständigkeit der alten Aktensammlungen im allgemeinen nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Ich habe aber abzubitten, denn ein Daniel Heintz hat erstens tatsächlich existirt und zweitens konnte er in den baslerischen Tauf büchern nicht aufgeführt werden, da er am 20. Aug. 1575 als ehelicher Sohn des Daniel Heintz, Burgeren zu Basel und seiner Frau geb. Wernerin in Bern geboren wurden. (In den handschr. Zusätzen des Staatsarchivars v. Stürler zu dem Stantz'schen Münsterbuch." Bern, Staatsarchiv.)

228) a. a. O., p. 141.

229) Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Wickhoff.

230) Die Reiter sind aus dem „Attila" Fresko kopirt.

231) Freundliche Mitteilung des Herrn Direktor Prof. Dr. Wörmann.

232) Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der Hofbibliothek". Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. Bd. VII, p. ccxxiii.

233) Herr Dr. V. von Loga hatte die Gefälligkeit, den von

mir vermittelst der Erinnerung festgestellten Zusammenhang an der Hand von dem Stiche in Landonis Werk „Vies des peintres“ zu kontrolliren und konstatirt, obwohl „die ganze Gruppe auf der Zeichnung mehr zusammengezogen und geschlossener zu sein scheint“, die Richtigkeit meiner Behauptung.

234) Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet. Mir scheint die Echtheit durchaus nicht unbezweifelbar.

235) Die Handzeichnung im kgl. Kupferstichkabinet in München mit demselben Motive hat hingegen nach einer freundlichen Mitteilung des H. Dir. Dr. W. Schmidt nichts m. d. Bilde z. tun. Ich selbst habe das Blatt jetzt nicht wieder gesehen, da die Münchener Sammlung bei meiner Anwesenheit absolut unzugänglich war.

236) Dresden. Grosser Katalog No. 1971. Den „Ecce Homo“ habe ich, weil das Gemach unzugänglich war, nicht gesehen. Das Bild ist „von beträchtlicher Größe, breiter und flauer als die vorigen (Proserpina und Loth mit seinen Töchtern) gemalt“. Wörmann zweifelt nicht an der Echtheit, wie Hübner es bei diesem und dem Lot mit seinen Töchtern tat.

237) Einen Studienkopf, vielleicht ein Christuskopf (jetzt, wie die andern Bilder auch, im neuen Museum No. 1569) habe ich, trotz persönlicher Bemühung des Herrn Direktor von Engerth nicht zu sehen bekommen. Laut einer freundlichen Mitteilung des Hrn. Dr. H. Zimmermann in Wien, soll derselbe stark correggiesk sein.

238) Zunächst habe ich zu bemerken, daß nach einer gefälligen Mitteilung des Herrn Direktor Dr. W. Schmidt sich in der Kgl. Kupferstichsammlung zu München eine Handzeichnung „Apolo spielt vor den neun Musen, Midias und Virgil die Violine“ bezeichnet, ist. J. H. An°. 1605 somit jünger datirt, als das Berliner Blatt ist. Der Vollständigkeit halber sei hier auch der Artemisia mit der Aschenurne ihres Gemahls in Augsburg gedacht, die ich jedoch schon lange nicht mehr gesehen habe (Kat. 1889, No. 330).

Hinsichtlich der Familienbeziehungen Joseph Heintzens bin ich dem Herrn Stadtarchivar Dr. Ad. Buff in Augsburg zu vielem Danke verbunden. Er teilte mir mit, daß der Maler Matthäus Gundelach, der die Wittwe des Joseph Heintz, also die Regina Grezinger geheiratet hatte, am 31. August 1612 durch seinen Schwager Grezinger in Augsburg s. Steuern bezahlte (Stb. 1611.) H. ist bereits a. 16./IX. 1598 in Augsburg. (Bern. Staatsarch. T. Spr. B. H. H. H. 353.)

239) Die Grabschrift steht abgedruckt bei D. Prasch „Epitaphia Augustana, 1624, I, p. 234. Meine Ansicht betreffend Heintz als Architekt wird durch die in Anm. 227 erwähnte Urkunde bestätigt,

in der ausdrücklich nicht Joseph, sondern Daniel d. j. als in der Architektur erfahren bezeichnet wird.

240) Vgl. dazu J. H. Baeschlin: Schaffhauser Glasmaler des XVI. und XVII. Jahrhunderts sub „Jetzler“. Neujahrsblatt des Kunstvereins in Schaffhausen. 1879. Handzeichnungen H. J. Pläpps, oft auch mit J. H. P. (das J. in das H. eingezeichnet) signirt, finden sich in fast allen Sammlungen. Besonders viele in der dem Landesmuseum gehörenden Handzeichnungensammlung, die jetzt auf der Stadtbibliothek in Bern sich befindet. (Bd. III, V.)

241) In der kantonalen Sammlung.

242)[1] Herrn Zetter danke ich nochmals bestens für seine Gefälligkeit. Franz und Nicolaus Knopf malten auch die heute ganz modernen Gemälde am „Zytgloggen“. cfr. Vögelin, Anz. f. schw. Alterthumsk. 1881, p. 138 f.

243) Streit, Geschichte des bernischen Bühnenwesens, p. 110.

244) Vgl. auch zu den Akten Trächsel „Kunst und Kunstgewerbe in Bern am Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts“ in „Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern 1879“, pag. 38 und E. Blösch, Kunstgeschichtliche Mitteilungen aus d. bernischen Staatsrechnungen von 1550—1582, ebendaselbst, p. 64. (Ebendort finden sich auch Aktenauszüge zu den gleich zu nennenden H. J. Hübscher. Trächsel, a. a. O., p. 39. Blösch, p. 61.)

Ich möchte noch bemerken, daß sich in der Handzeichnungensammlung in der Berner Stadtbibliothek, Bd. III, S. 69, eine Handzeichnung, mit Monogramm und 1608 signirt, nach Lindtmayer befindet. Doch ist mir das Blatt nicht ganz unbezweifelbar.

245) E. Blösch, a. a. O., p. 62 f. Derselbe: Das Vater-Unser in der Kirche von Einigen. Kirchliches Jahrbuch für den Kanton Bern. Bern 1892.

246) Wenn ich recht schließe, so sind Hirth und Muther auf Christoffel Schwytzer gekommen, weil der Name desselben paßt und weil derselbe, als offenbar angesehener Holzschneider, in Geßner'schen Verlagswerken seit ca. 1550, verwandt wird. cfr. Vögelin, Die Holzschneidekunst in Zürich p. 64 f. und S. Münsters Cosmographie p. 142. Basler Jahrbuch 1882. Sie haben aber übersehen, daß, abgesehen von stilistischen Unterschieden, das Monogramm aus den getrennten Buchstaben C. S. besteht und daß der Betel und Stichel als Abzeichen hinzugefügt sind, d. h. daß nur von einem Holzschneider die Rede sein kann.

Ich verhehle mir übrigens nicht, daß meine Hypothese ebenfalls unsicher aufgebaut ist. Die mir bekannten Akten über

---

[1] Diese Anmerkung ist auch für Franz Knopf zu vergleichen.

C. Schlatter lauten: (Blösch, a. a. O. p. 68) 1580b Caspar Schlatter dem Leermeister, sich mit Gold und Rubric zu versechen sin werk, die Sprüch und Rymen am todten tanz zu ernüwern 10 ℔. Caspar Schlatter „dem dütschen Schulmeister" wird am 21. Dez. 1577 die Bewilligung gegeben, in Thun eine Schule zu errichten. Spruchbuch". (Staatsarchiv Bern.)

Aus der ersten Notiz geht hervor, daß C. Schlatter der Malerei nicht fern stand. Bei dem Mangel an ordentlichen Kräften in Bern ist es deshalb wohl möglich, daß er auch Zeichnungen für den Holzschnitt lieferte. Es spricht für ihn resp. für Bern auch insofern die Tracht, als auch Mareschet eine damals sonst nicht mehr gebräuchliche seinen Figuren gibt; z. B. die breiten Schuhe, die sonst damals schon durch spitze und geschlitzte ersetzt worden waren.

Welches ist aber das Verhältnis Schlatters zu den Versen unter dem Todtentanze? Ist er oder Manuel der Urheber? Fast spricht die obige Notiz für die erstere Annahme. Dann würde meine frühe Datirung der Fresken noch weniger zu beanstanden sein.

247) Freundliche Mitteilung des Tit. Staatsarchiv zu Lausanne. Wo der Ort Hen oder Heu liegt, konnte mir Niemand sagen. Ist er identisch mit Enny, Henny oder Igny??

248) In der öffentl. Stadtbibl. von Bern sind die Malereien aufgestellt. Daß sie von einem Maler „Imbert, einem italienischen Maler" herrühren, schrieb Stettler in seiner Chronik der Stadt Bern. Ebenfalls wußte dies Tillier, Geschichte des Freistaates Bern III, 610.

249) Andresen, Der deutsche Peintre graveur. Leipzig, 1872. No. 6.

250) Jetzt in einem Saale der städt. Bibliothek in Bern aufgestellt.

251) Vgl. zu Genf. Galiffe: Genève, Historique et Archeologique. Genève 1869. J. J. Rigaud, Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève. Genève 1876.

Nach den wenigen Handzeichnungen, die ich gesehen, scheint in Genf übrigens auch ein Stil ähnlich dem in der ganzen übrigen Schweiz hin und wieder aufgetaucht zu sein. Erkundigungen, die ich eingezogen, konnten mir über eine weitergehendere künstlerische Tätigkeit in Genf auch nichts berichten.

252) Meyer a. a. O. p. 299 f.; Rahn, Wanderstudien, II. Aufl. p. 69 f. Rahn hat auch die Signatur S. T. M. bemerkt.

253) Meyer a. a. O. p. 216. Daselbst steht auch das archivalische Material gesammelt beieinander.

254) Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Saal der Handzeichnungen, No. 148.

255) Vgl. Bendel, Anzeiger f. schw. Alterthumskunde, 1885 p. 151 f.

256) Diese Scheiben sind bereits von Franz Ritter in einer Anmerkung zu seinem Aufsatze „Über einige Scheibenrisse von Daniel Lindtmayer“ in den Mitteilungen des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, N. F. V. 1890, p. 6, aufgezählt.

257) Vgl. dazu Rahn: Die Glasgemälde Christoph Murers im Germanischen Museum zu Nürnberg. Anz. f. schw. Alterthumskunde, 1883, p. 465 f.

258) Vgl. dazu vornehmlich: Rahn, der in einem Memorial für die Kunstgesellschaft in Luzern die im Texte ausgesprochene Ansicht dargelegt hatte und Th. von Liebenau „Der Verfertiger der Standesſcheiben im Rathaus zu Luzern“. Anz. für schweiz. Alterthumskunde, 1880, p. 56. (Hier ist auch die weitere Literatur angeführt.)

259) Basel, Öffentliche Kunstsammlung. Die Blätter sind gegenseitig.

260) Die zuerst genannte Scheibe befindet sich im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, die zweite, früher, bei Vincent in Konstanz (Katalognummer 245).

261) Ich kenne nur Handzeichnungen von diesem Meister in Karlsruhe, muß zudem gestehen, daß mir das Verhältnis dieses Künstlers zu seinem Vorbilde nicht ganz klar geworden ist.

262) Vgl. v. Hefner-Alteneck, Sitzung der histor. Klasse der bayrischen Akademie der Wissenschaften vom 2. März 1878. Von Hefner-Alteneck gibt die genaue Unterschrift zu dem Bildchen, wonach das „gstech gehalten in der statt, Nürnberg auf dem marckt so frey“ etc. Der Name Amman's ist in dieser Unterschrift nicht genannt. Durch die mehrmonatliche Schließung des Museums in München im Frühjahr 1890 habe ich leider dies Blatt nicht gesehen, so daß ich über den künstlerischen Charakter, den v. Hefner leider nicht eingehender behandelt, nichts sagen kann. Ebenfalls ist mir das zweite mit mehreren hundert Personen geschmückte, 30 Meter lange und 40 cm hohe Miniaturgemälde Ammans in derselben Sammlung nicht bekannt geworden. Es ist darauf der Festzug bei der Krönung Kaiser Maximilians II. dargestellt. Daß dies Bild aber unter allen Umständen nicht in das Jahr der Krönung 1562 zu setzen ist, glaube ich sicher annehmen zu dürfen.

Vgl. auch zu Amman überhaupt: W. Schmidt in der Allg. deutschen Biographie und Wessely in Meyers Künstlerlexikon unter dem Namen.

263) Andresen, der deutsche peintre graveur erwähnt unter

Amman, No. 78, einen kleinen Holzschnitt von 1560. Ich habe das Blatt nicht gesehen und kann ich somit nichts über die Echtheit etc. sagen. Vgl. übrigens zu unseren Künstler bez. die Frage der Echt- und Unechtheit der frühern Blätter Ammans die biographische Einleitung Andresens zu jenem. Daß der große Holzschnitt, „die Botschaft der Türken nach Frankfurt a. M.“ nicht schon vom Jahre 1562 sein kann, wird wohl jedem Kundigen sofort klar sein. Andresen, der allerdings leider nicht streng chronologisch die Arbeiten aufzählt, bringt das Blatt auch mitten unter die aus den 70er und späteren Jahren. Amman hat sicher das Blatt erst erheblich später gezeichnet.

264) Ich sagte im Texte, p. 283, daß ich nicht zu bestimmt für ein Verhältnis Ammans zu Solis in dieser Zeit eintreten will und jetzt wieder „bis zu einem gewissen Grade“, weil ich, offen gestanden, in dieser Frage nicht zu einem mich ganz befriedigenden Resultate gelangen konnte. Amman scheint mir nämlich, noch während er an der Bibel arbeitete, stilistischen Veränderungen unterlegen zu sein, die schärfer auf Solis hinweisen. Dazu rechne ich auch die reichlich starke Betonung der Schatten, die ja auch gerade in den höchst wahrscheinlich von Solis herrührenden Blättern zum Fronsperger'schen Buche zu beobachten ist. Ich bin übrigens der Ansicht, daß auch die in den späteren Abteilungen des genannten Buches erschienenen Holzschnitte bereits sämtlich vor 1571 gezeichnet waren.

265) Vgl. v. Oechelhäuser, Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Bd. II. Heidelberg 1870.

266) Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet.

267) Außer in dem Berliner Kabinette haben sich, soweit ich unterrichtet bin, Handzeichnungen erhalten in der Sammlung des Künstlergütlis zu Zürich, in Basel, in Wien (Albertina), Stuttgart, Kgl. Kupferstichkabinet und Braunschweig, Herz. Kupferstichkabinet.

268) Vgl. hiezu, sowie überhaupt zu den Akten ganz vornehmlich die Arbeit von Dr. E. H. Meyer-Zeller: Jos Ammann von Zürich, 1539—1591. Ein Beitrag zu seiner Monographie. Zürcher Taschenbuch, 1879, p. 244 f. Die hier vorgeschlagene Schreibweise Jos für Jost habe ich nicht acceptirt, da sich der Meister selbst Jost schrieb. Insbesondere weise ich noch auf die wichtigen und überzeugenden Nachweise für das Todesdatum Virgil Solis hin. (p. 263 f.).

269) In diesem Abschnitte lasse ich absichtlich den Biographen Dietrich Meyers, J. R. Rahn, so oft als möglich zu Worte kommen, da wir nur wenige ausführliche, auch den künstlerischen Charakter betonende Monographien schweiz. Künstler aus dieser Periode be-

sitzen und ich mit Rahn einig bin. Die Zusätze erweisen sich ja von selbst als solche. Die Abhandlung Rahns steht im Zürcher Taschenbuch IV, N. F. 1881, p. 232 ff.

270) Zürich. Sammelband L 61. Ebendort noch einige andere Zeichnungen. Dann finden sich Federz. zu den XIII „Mensium labores“ in Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet (echt?). Ebendort drei Frauenköpfe, die sehr fein und zierlich gezeichnet sind; die Schlacht und Erschlagnng eines Kriegers erscheinen mir zweifelhaft.

271) Rahn, p. 214. Der Auszug ist nicht ganz vollständig.

272) Zürich, Künstlergütli.

273) Rahn unbekannt. Der Stich existirt auf der Berner Stadtbibliothek.

274) Vgl. hiezu besonders Rahn, Zürcher Taschenbuch, 1886, p. 323 ff. (hier ist auch die ältere Literatur aufgeführt). C. Brun, Allgemeine deutsche Biographie. Ich habe auch bei diesem Künstler gemäß meinen in Bezug auf Meyer geäußerten Grundsatz tunlichst viel den genannten Biographen das Wort gelassen. Obwohl ich mir in verschiedenen Kupferstichkabinetten das gesamte Material habe vorlegen lassen, habe ich die Kleidertrachten von 1600 und den David mit der Harfe, welcher Arbeiten die Füßli erwähnen, nicht zu Gesicht bekommen (vgl. dazu Rahn a. a. O. p. 325).

275) Diesen, Rahn unbekannten Stich kenne ich nur in einem Abzuge, der sich sub No. 44071 in der „Friedrich-August-Sammlung“ in Dresden (Kgl. Schloß) befindet. Das Blatt ist signirt G. Ringgli fecit 1628.

276) E. v. Rodt. Bernische Stadtgeschichte. Bern 1886, p. 59.

277) Handzeichnungen sind heute nicht mehr sehr viele erhalten. Basel, Künstlergesellschaft, ein Blatt mit Glaube, Liebe, Hoffnung. (echt?) Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet, Tanz der Salome, (echt?). Zürich: Hier befindet sich eine ziemlich bedeutende Anzahl im „Künstlergütli“; dann auf der Stadtbibliothek und in der Privatsammlung des Herrn Pestalozzi-Wiser (habe ich nicht gesehen, cfr. Brun a. a. O.). Hier sei übrigens auch bemerkt, daß Ringgli laut erhaltener Kupferstiche z. B. Schweizers Portrait gemalt hat. Originale haben sich aber, soweit meine Kenntnis reicht, nicht erhalten.

278) Vgl. hiezu Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft. Zürich 1845, p. 8; und Neujahrsblatt der Stadtbibliothek. Zürich 1873, p. 25. (In dem Neujahrsblatte der Stadtbibliothek von 1688 ist dies Gemälde in kleinerem Maßstabe abgebildet.)

279) Vgl. hiezu Herm. Meyer a. a. O. p. 256—258.

280) Basel. Öffentl. Kunstsammlung U_1 153. Bez. mit Monogramm und Jahreszahl.

281) Handzeichnungsammlung, die sich jetzt im Staatsarchiv der Eidgenossenschaft, altes Bundesratshaus, befindet. Signirt mit Monogramm und 1591.

282) Zürich, Künstlergütli.

283) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Handzeichnungensaal Nr. 114. Monogrammirt. Ich datire dies Blatt ziemlich spät. Hier sei auch die Handzeichnung für ein Wappen von 1600 in Karlsruhe erwähnt.

284) Im Besitze des Herrn Egli in Luzern.

285) Freundliche Mitteilung des Herrn Staatsarchivar Dr. Th. von Liebenau in Luzern.

286) Vgl. v. Liebenau, Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, 1880, p. 9.

287) Vgl. Schneller, Geschichtsfreund 1845, p. 27, vgl. ferner derselbe, Luzerns St. Lukas Bruderschaft und deren vorzügliche Mitglieder. Luzern 1861, S. 10, Note. 6. Th. v. Liebenau, Verzeichnis der Glasmaler von Luzern. Anz. für schweiz. Alterthumskunde 1878, No. 3.

288) Vgl. J. R. Rahn, Die Glasgemälde im Kreuzgange des Klosters Rathhausen. Geschichtsfreund der V Orte, Bd. XXXVII, p. 195—267. Über den Aufenthalt der Scheiben vgl. Rahn a. a. O., p. 267 Anm.; ferner Katalog der Ausſtellung von Glasgemälden aus eidgenössischem und Privatbesitz im großen Börsensaale in Zürich 1891, p. 28, woselbst die 17 jetzt dem Landesmuseum gehörenden Stücke beschrieben sind.

289) St. Gallen. Stadtbibliothek.

290) Vgl. J. F. Herrmann: Notices historiques, statistiques et littéraires sur la ville de Strassbourg II, p. 350. Strassbourg, 1819. Andresen a. a. O. III, p. 7 ff. Baeschlin: Schaffhauser Glasmaler des XVI. bis XVII. Jahrh. Neujahrsblatt des Kunst vereins Schaffhausen 1879 sub „Stimmer“. Gesamte Literatur bei Haendcke, Biographie für schweizerische Landeskunde, Architektur, Plastik, Malerei. Bern 1892, p. 71. T o b i a s S t i m m e r w a r M i t g l i e d d e r Z u n f t z u d e n S t e l z e n. S t a d t a r c h i v S t r a ß b u r g.

291) Im Besitze der Künstlergesellschaft zu Basel. Die Zeichnung ist auf der Rückseite eines Blattes mit einer Türkenschlacht, die 1576 und mit dem Monogramm signirt ist. Obwohl es nahe liegt, auch die rückwärtige Seite als im Jahre 1576 entstanden anzunehmen, möchte ich trotzdem nicht für eine gleichzeitige Entstehung plaidiren.

292) Die Zeichnung war früher bei Herrn Milani in Frankfurt a. M.; ihr jetziger Aufenthalt ist mir unbekannt. Leider habe ich das Blatt nicht gesehen, so daß ich über den Charakter nichts mitteilen kann. Vgl. Öri: ein nüw schimpf spil etc. von Tobias Stimmer. Frauenfeld, 1891.

293) cfr. Andresen a. a. O. p. 11.

294) Rathausſaal Schaffhausen. cfr. auch Öri a. a. O. in der Vorrede, p. 7.

295) Stadtbibliothek.

296) Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. Bd. IV, p. 303—305 und 331—438.

297) Sam. Pletscher: Die Fresko-Malereien von Tobias Stimmer am Hause zum Ritter in Schaffhausen, in „Illustrirte Schweiz", p. 122 ff. Dalp. Bern.

298) F. X. Kraus. Kunst und Alterthümer in Elsaß-Lothringen, p. 482.

299) Die angezogenen Stiche befinden sich z. B. in dem Kupferstichkabinette der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.

300) Nach einer freundlichen Mittheilung des Herrn Gallerieoberinspektors Richard in Karlsruhe scheinen die Bilder erhalten. „Die gesuchten, lebensgroßen, alten badischen Markgrafen von Tobias Stimmer befinden sich, wie ich sicher anzunehmen glaube, in dem Großh. Schlosse zu Baden-Baden. Die betreffenden Gemälde wurden Mitte der vierziger Jahre, sowie das Schloß selbst, restaurirt und befinden sich seitdem an genanntem Ort. Leider ist keines der Gemälde mit dem Namen des Künstlers bezeichnet."

Zu meinem lebhaften Bedauern war ich seither nicht in der Lage, die Bilder zu untersuchen.

301) Andresen a. a. O. 32.

302) Die Gemälde St. Nicolas und St. Barbara ebendort halte ich, in Übereinstimmung mit dem Verfasser des Kataloges Dr. v. Lehner ebenfalls nicht für echt.

303) Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

304) Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Bd. U_{15} 1.

305) Bern, Stadtbibliothek.

306) Gefällige Mitteilung des Herrn Reallehrer Baeschlin in Schaffhausen. Hier sei übrigens bemerkt, daß ich das Zofinger Selbstportrait Stimmers nicht für zweifellos halte. Das bei Herrn Prehn in Frankfurt a. M. kenne ich nicht.

Allerdings steht auf Konrad Meyers Stich mit dem Bildnisse Stimmers: „Ist in ledigem Stand selig verscheiden 1582, Aet. 43. Als er wahr in Diensten des Durchleuchtigsten Marggrafen von Baden." (Angef. von Baechtold, Gesch. der deutsch. Liter. in der Schweiz. 1892. Anm. zu S. 372.) Diese alte Ausgabe ist aber offenbar irrthümlich.

307) Andresen, Tobias Stimmer. Anhang. No. 3 und 7.

308) Freundliche Mitteilung von Herrn Baeschlin in Schaffhausen.

Die hauptsächlichste Literatur ist: J. H. Baeschlin, Schaff-

hauser Glasmaler des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Schaffhausen 1879, unter „Lindtmayer", B. Haendcke, Daniel Lindtmayer etc. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, 1889. F. Ritter, Über einige Scheibenrisse von Daniel Lindtmayer. Mitt. des K. K. Österreichischen Museums f. Kunst und Industrie. Bd. V N. F. Vgl. auch Haendcke, Bibliographie etc. Bern 1892, p. 66.

309) Herrn Baeschlin, sowie Herrn Staatsarchivar Dr. von Liebenau nochmals verbindlichen Dank für ihre diesbezüglichen freundlichen Mitteilungen.

310) Karlsruhe, Großherzogl. Gemälde- und Handzeichnungensammlung.

311) Bern, Stadtbibliothek.

312) J. Neuwirth, Repert. f. Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1891. Bd XIV, p. 298—300.

313) Berlin, Kgl. Kunstgewerbemuseum.

314) Braunschweig. Sammlung der Handzeichnungen. Woltmann, Hans Holbein und seine Zeit. II. Aufl. Bd II, p. 121.

315) Handzeichnungensammlung d. Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin.

316) Solche Blätter befinden sich z. B. in Berlin. Die Hauptmasse und wohl die schönsten bewahrt die Stadtbibliothek in Bern.

Handzeichnungen Lindtmayers existiren außer in den schon erwähnten Sammlungen auch noch in Zürich (Künstlergütli), München (Kgl. Kupferstichkabinet), Stuttgart, Berlin (Kgl. Kupferstichkab.), Bern (Herr von Rodt).

317) Bei Herrn Peyer in Schaffhausen.

318) Vgl. Baeschlin a. a. O. unter „Lang".

319) Vgl. Baeschlin a. a. O. unter „Kübler" (und J. C. Füßli, Gesch. der besten Künstler in der Schweiz I, p. 59). Ich kenne von dem ältern W. Kübler eine Handz. in Bern (Stadtb. Bd. II_{59}) Pannerträger von Uri, 1584 und eine Handz. von 1586 in Karlsruhe (tanz. Knaben).

320) Zürich, Künstlergütli, Bd. R 35.

321) Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

322) Ebendort.

323) Basel, Mittelalterliche Sammlung.

324) Bern, Bundesrathaus (im Staatsarchive) sog. Bühlmann'sche Sammlung.

325) Rahn, Wanderstudien, II. Aufl., 1888, p. 336. Jetzt besitzt die Scheiben Herr Geygi-Merian in Basel. Vgl. dazu Allg. Schweizerzeitung, 1881, No. 146.

326) Bern, Stadtbibliothek.

327) Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet.

328) Vgl. besonders Rahn: Wanderstudien, II. Aufl. 1888.

Fahrten und Werke des Bündner Malers Hans Ardüser, p. 272 bis 297, sowie die sehr gute Ausgabe der „Rätischen Chronik“ durch J. Bott. 1877. Chur.

329) Dies Datum steht am Giebel eines kleinen Hauses in Kazis.

330) Vgl. besonders v. Liebenau: Der Kupferstecher Martin Martini. Anz. f. schw. Alterthumskunde. 1879; Rahn: Eine Ansicht der Klosterkirche von Einsiedeln; Anz. f. schw. Alterthumskunde 1884 (Bd. XIV).

331) Ich habe hier noch zu bemerken, daß Rahn die Notiz beifügt, der Verleger Stocker sei laut Rechnungsbuch des Abtes Augustin von Einsiedeln ein bevorzugter Bücherlieferant des Stiftes gewesen. Übrigens besitzt auch Berlin, Kgl. Kupferstichkabinet, (Rahn unbekannt) ein Ex. des Stiches und zwar mit einer anderen, spätern Verlegeradresse „Augspurg | bei Christoph Greutter | Kupferstecher auff dem Graben.“

332) von Liebenau: Bulletin de la Société suisse de Numismatique. Seconde Fascicule 1890.

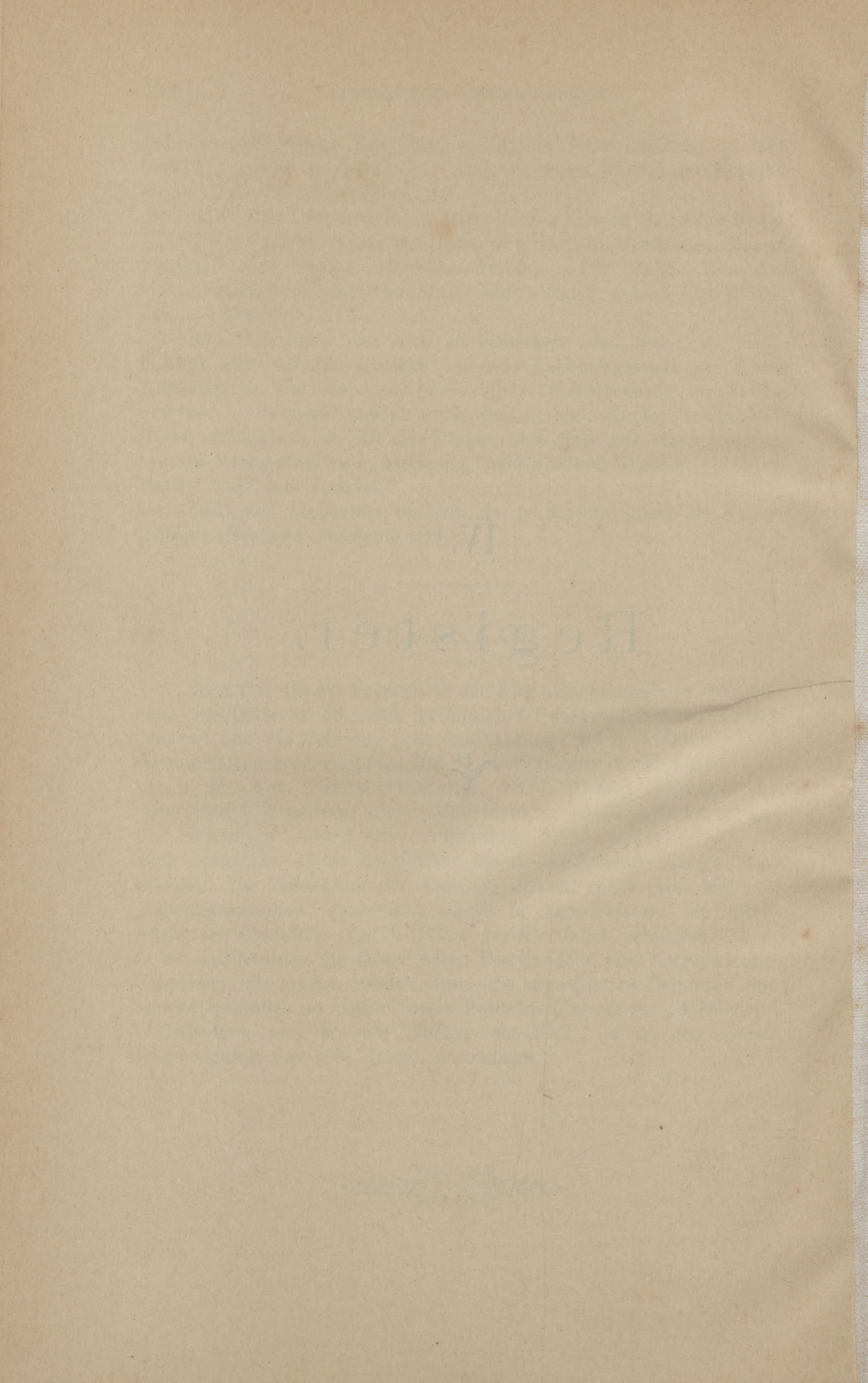
NACHTRAG.

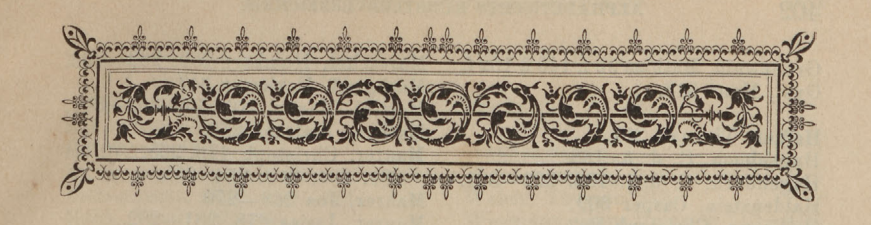
Zu S. 53. Da die Fresken in der Katharinenkapelle zu Wiedlisbach (im Texte p. 53 steht irrtümlich Wildenswil) jüngst mehrfach genannt und die Datirung „aus dem Anfange des XVI. Jahrh.“ aufrecht erhalten worden ist (vgl. Rahn: Die Wandg. in der St. Katharinenkap. z. W., Anz. f. schw. Altertskde. 1887, p. 498. Protokoll der schw. Ges. f. Erhaltung histor. Kunstdenkm. 14. Sept. 1892, p. 14; Chr. Schmidt jr. Anz. f. schw. Altertumsk. 1893, p. 94), so sehe ich mich veranlaßt, etwas detaillirter meine abweichende Ansicht darzulegen. Die Zeichnung der Figuren, obwohl nicht ganz frei von „schongauerischen“ Elementen, lassen in ihrer Haltung, im Faltenwurfe den Charakter der II. Hälfte des XV. Jahrh. erblicken. Ebenso ist das Kostüm das dieser Zeit. Die Zaddeln, die tiefgegürteten Tapperten, die großen runden Hüte, die zugespitzten Beinlinge und Schuhe schließen es, selbst unter Berücksichtigung der „dörflichen“ Verhältnisse, aus, an den Anfang des XVI., ja an den eigentlichen Schluß des XV. Jahrh. zu denken.



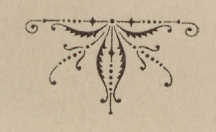
IV.

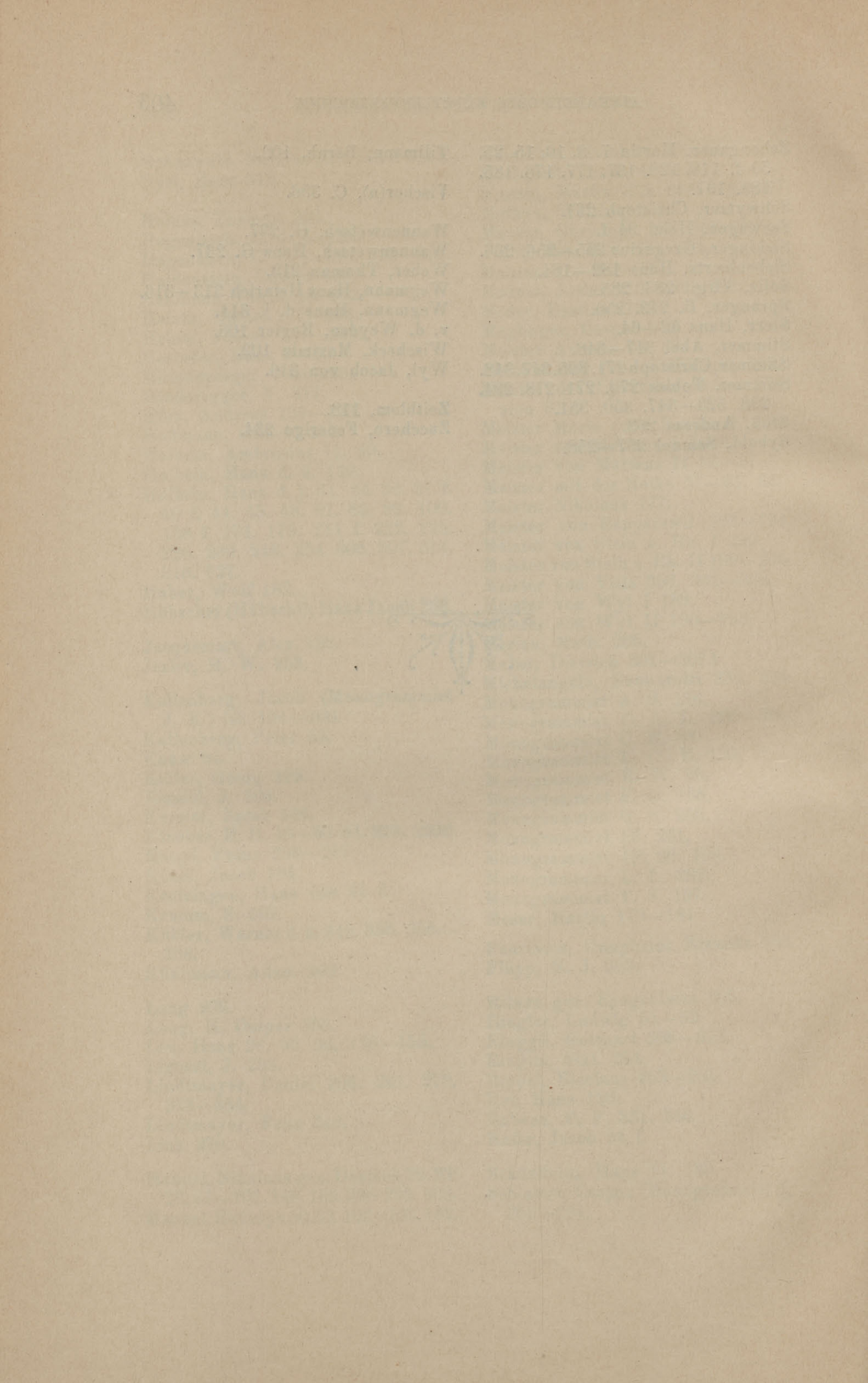
Register.

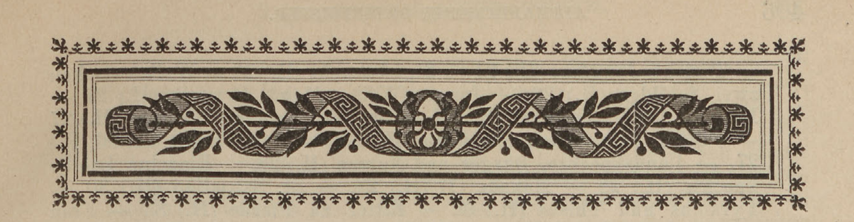




Alphabetisches Künstlerverzeichnis.







ALPHABETISCHES ORTSREGISTER.

Abkürzungen.

Fr. = Fresko.
G. = Gemälde.
Gl. = Glasgemälde.
H. = Handzeichnung.
Hz. = Holzschnitt } wurden nur als Unica erwähnt.
Kp. = Kupferstiche }



Verzeichnis der Textillustrationen.

Verzeichnis der Tafeln.

* Die Reproduktion dieses Bildes stiess auf besondere Schwierigkeiten; dasselbe wird dennoch willkommen sein.

Inhaltsverzeichnis.



Berichtigungen von Druck- und Schreibfehlern.

Seite	1,	Zeile	9	von unten,	statt	1509 = 1519.
„	7,	„	4	„ „	„	Schongauerische. = schongauerische.
„	18,	„	1	„ „	„	Tüblin = Trybly.
„	28,	„	15	„ „	„	1527 = 1517.
„	33,	„	14	„ „	„	Colleoni = Gattamelata.
„	53,	„	6	„ „	„	Wildenswil = Wiedlisbach
„	55,	„	7	„ „	„	1509 = 1519.
„	60,	„	2	„ „	„	Augsburgisch = augsburgisch.
„	62,	„	17	„ „	„	Ulmisch = ulmisch.
„	53,	„	9	„ „	„	Sta. Catharina = Sta. Agnes.
„	78,	„	6	„ „	„	1517—1518 = 1517—1519.
„	94,	„	20	„ „	„	Heni Seewangen = Heini Seewagen.
„	94,	„	19	„ „	„	1523 = 1522.
„	138,	„	4	„ oben	„	1872 = 1873.
„	159,	„	8	„ unten	„	mit den sicheren Holzschnitten = mit dem sicheren Holzschnitte.
„	192,	„	10	„ oben	„	devima = decima.
„	194,	„	15	„ unten	„	Augsburgischen = augsburgischen.
„	236,	„	17	„ „	„	Giov. de Bologna = Giov. da Bologna.
„	242,	„	3	„ oben	„	nach rechts = nach links.
„	261,	„	8	„ „	„	Lindmaiers = Lindmayers.



